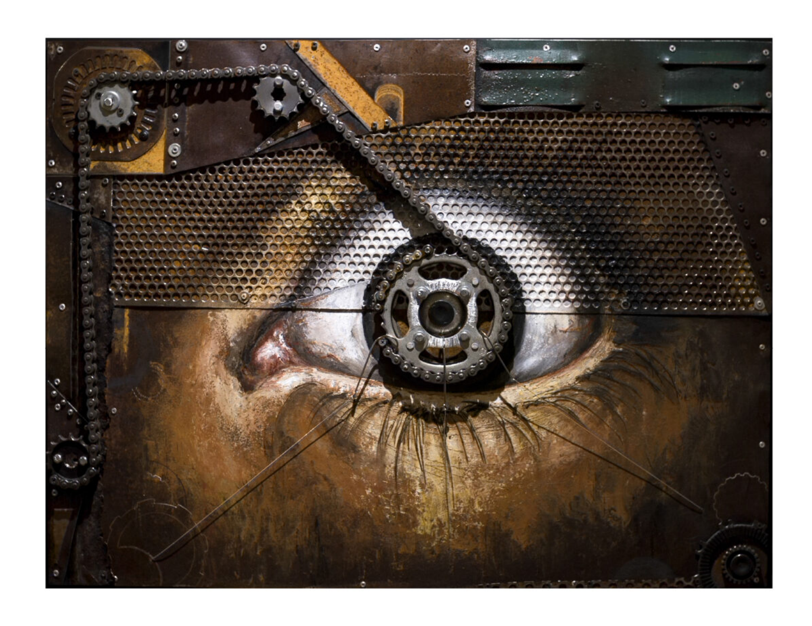
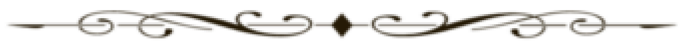
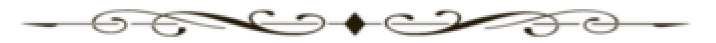
INDAGACIONES SOBRE IMAGEN
Y REPRESENTACIÓN VISUAL



EMILCE HERNÁNDEZ
OMAR QUIJANO
(COMPILADORES)







Indagaciones sobre imagen y representación visual

Emilce Hernández y Omar Quijano (compiladores)



ISBN: 9789878840444

Imagen de tapa: Mariana Abregú, Insomaníaco, 2018.

Las opiniones y los contenidos incluidos en esta publicación son responsabilidad exclusiva del/los autor/es.

Indagaciones sobre imagen y representación visual / Emilce Hernández… [et al.]; compilación de Emilce Hernández; Omar Quijano; prólogo de Paula Bertúa. – 1a ed. – San Fernando del Valle de Catamarca: Omar Quijano, 2022.
Libro digital, EPUB
Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-987-88-4044-4
1. Filosofía de la Cultura. 2. Filosofía del Arte. 3. Estudios Culturales. I. Hernández, Emilce, comp. II. Quijano, Omar, comp. III. Bertúa, Paula, prolog.
CDD 306.01

Correctoras: Paula Florencia Bustos Paz y Lourdes Maricel Zanabria Gette.

Este libro fue compaginado desde TeseoPress.

Una imagen bien mirada sería por lo tanto una imagen
que ha sabido desconcertar, después renovar nuestro lenguaje,
y por lo tanto nuestro pensamiento.

G. Didi-Huberman. *Cuando las imágenes tocan lo real*

Indice

Prólogo

Paula Bertúa[1]

Indagaciones sobre imagen y representación visual, el volumen que el lector tiene entre sus manos, constituye un verdadero ejercicio de pensamiento en colaboración; sus páginas reúnen intervenciones teóricas y críticas sobre un amplio repertorio de problemas vinculados con las imágenes y con la visualidad, observados desde su relevancia en el presente. Coordinado por los investigadores de la Universidad Nacional de Catamarca, Emilce Hernández y Omar Quijano, este libro pone en diálogo diversas elaboraciones conceptuales e investigaciones empíricas –resultado de un sostenido trabajo en equipo– para indagar en las imágenes como entramados sensibles que articulan de manera singular variables estéticas, políticas y culturales en diversos contextos de análisis.

Ya han transcurrido varias décadas desde que los estudios visuales, entendidos como esa empresa *indisciplinar* al decir de W. J. T. Mitchell, irrumpía en el campo de las Humanidades, inaugurando novedosos protocolos de lectura para un amplio espectro de artefactos visuales que iban más allá de los recogidos y presentados en las instituciones de arte; paralelamente también se ha ido desarrollando un amplio dominio de estudio específico para las formas culturales vinculadas con la mirada y que denominamos prácticas de 'visualidad'. Sin embargo –y pese a que estas líneas de abordaje parecen haberse ya consolidado con mayor o menor fortuna en gran parte de las currículas académicas– muchos de los problemas de tipo teórico-metodológico que ellas iniciaron

reclaman aún que se sigan definiendo en sus límites, en sus objetos y en sus unidades de análisis. En este sentido, uno de los mayores aportes de este volumen es continuar esa impronta-antes indisciplinada que interdisciplinaria por el carácter significativo y revelador de sus abordajes- en donde diversas escrituras, lecturas y relecturas se dan cita en la formulación de modos de aproximación originales a esos objetos tan omnipresentes como excepcionales, tan cercanos como inaprensibles que son las imágenes.

Desde la *ciencia de las imágenes*, ese método de pensamiento que figuras intelectuales como Walter Benjamin o Aby Warburg desarrollaron en las primeras décadas del siglo XX, diseñando un modo de aproximación estética y formal a los artefactos visuales, entendidos como figuras de inteligibilidad histórica, hasta la *cultura de las imágenes* que signa nuestro modo contemporáneo de ser y de relacionarnos con el mundo mediante diversas prácticas de visualidad: este libro traza una genealogía que anuda, de forma aguda y productiva, varias líneas de interpretación que ponen en crisis, desmontan e interpelan posiciones críticas sustentadas en la idea de imagen como representación, con toda la tradición epistemológica que esta concepción acarrea en el pensamiento occidental. Con la voluntad de cuestionar este lugar común de las afirmaciones sobre el dispositivo visual, los artículos que conforman esta publicación nos demuestran que más acuciante que interrogarnos hoy por ¿qué es o representa una imagen? lo es preguntarse sobre ¿qué puede una imagen?; ¿qué fuerzas moviliza?; ¿cuáles son sus efectos materiales, pragmáticos, de sentido? Mientras que la primera pregunta ha conducido a menudo a lecturas de corte ontológico que confirman la propiedad de las imágenes de ser figuración, signo o referente, en definitiva, de operar como un sustituto, de algo que está en el lugar de otra cosa; los interrogantes que le siguen abren el panorama hacia áreas de indagación donde las imágenes

despliegan sus posibilidades de constituirse en actos de presencia, de manifestar su potencia y de ejercer, de múltiples maneras, su capacidad de agencia.

Así pues, las perspectivas adoptadas en este volumen –en cada artículo con modulaciones particulares– ponen en cuestión cualquier pretensión de organizar o jerarquizar los saberes y miradas sobre el mundo de forma unívoca o totalizante. Ya que se propone reflexionar sobre las imágenes como formas complejas de existencia que, enlazando materias, lenguajes, sujetos y objetos, suprimen los lineamientos críticos tradicionales ligados a los modelos semióticos o discursivos, al tiempo que habilitan la emergencia de diversas fuerzas expresivas y experiencias no reductibles al significado. Hay un más allá de la significación que supone una crisis del lenguaje así como de un modelo de conocimiento. Aquí las imágenes se problematizan como objetos impuros, cuya materialidad presenta un excedente que escapa a la interpretación y corroe su pretendida transparencia. De este modo, en *Indagaciones sobre imagen y representación visual* se interroga no solo a las imágenes como objeto de estudio, sino también acerca del modo en que este es construido por historiadores del arte, filósofos y pensadores de lo visual, prestando un particular interés –de cariz autorreflexivo– al lugar que la metodología, la teoría y la crítica ocupan en la escritura, en tanto asunciones epistemológicas no siempre conscientes en todo acercamiento al objeto.

Este libro viene a aportar lo suyo al profuso campo de los estudios sobre la formación cultural de las imágenes, desmarcándose de las modalidades generalizadas de producción académica. Porque no se presenta como una visión panorámica ni como un recorrido –más o menos lineal– por el canon de los estudios visuales, sino que identifica una serie de problemas, los dispone en una gramática, los ordena desde la urgencia del presente. Mediante la articulación de distintas

voces, esta publicación construye un modo de pensar en común en el que los marcos analíticos de cada autor, las perspectivas y los presupuestos de sus enfoques confluyen en un abordaje que traza una cartografía sobre ciertas preocupaciones que, sin ser necesariamente actuales, nos interpelan por su contemporaneidad (en los sucesivos capítulos Foucault y Heidegger, por caso, conviven con Eco, Débord o Didi-Huberman, o la espectacularidad del gótico con la fotografía del siglo XIX y con las publicidades más recientes). Es en ese desfasaje, que Giorgio Agamben le atribuía a los trabajos que hablan el lenguaje de su tiempo sin fundirse con él, en ese *anacronismo de lo inactual*, donde se cruzan escenarios, historias, tradiciones visuales y experiencias de la temporalidad que cifran las condiciones para la construcción de una mirada crítica.

En suma, los trabajos aquí reunidos representan una valiosa contribución para considerar hacia atrás y hacia adelante el recorrido de la cultura de la imagen y de la cultura visual –campos inestables en su predicamento, discontinuos en su protagonismo y abiertos a la intersección de saberes que ponen en marcha diversos modos de ver y operaciones de lectura–. Y, fundamentalmente, animan a todo aquel interesado en la teoría de las imágenes y el pensamiento estético a considerar cuáles son las condiciones de posibilidad que permiten la formulación de ciertos enunciados, la imposibilidad de abandonar otros o la de pensar nuevos. El volumen responde sugestivamente a estas preguntas con la propuesta de un aparato teórico y crítico específico y de un conocimiento situado, resultado del trabajo de un proyecto colectivo del campo filosófico local, que expresa asimismo la voluntad de incidir en un escenario intelectual más amplio dentro del cual se desenvuelven hoy los estudios de visualidad.

---

1. Docente en la Universidad de Buenos Aires. Investigadora adjunta del

CONICET y en Centro MATERIA (IIAC-UNTREF).

Introducción

En la actualidad el debate sobre la imagen y la cultura visual compromete un amplio abanico de tematizaciones, que van desde la vinculación de la imagen con la magia o el animismo hasta sus cualidades para intervenir en la comunicación textual de las tecnologías digitales. Sabemos que la conjunción entre "imagen" y "visualidad" lleva a no perder de vista en las relaciones conceptuales también sus tensiones. En atención a esas relaciones se construyen los aportes del presente libro.

El despliegue de ese abanico temático en busca de nuevos aires es de una apertura cada vez más interesante y abundante. Cualquier repliegue necesario a la hora de concentrar un ámbito de indagación puede resultar un movimiento desafiante respecto a cómo incorporarse a ese legítimo mapeado teórico y sus "conceptos bases", el "lexicón" que toda forma de organización de un campo de saber construye y que toda práctica académica demanda.

Pero si se piensa en la composición particular de este campo en los términos de Mieke Bal –cómo "viajan" los conceptos entre las redes y "cinturones protectores" de las disciplinas, y cómo en ese transporte interdisciplinario transforman y son transformados–, comprenderemos la premisa que sostiene que cada configuración, cada constelación, encierra su propio "mapeado". Se trata de una construcción conceptual que supone una tentativa de intercambios, "teorías en miniatura" que posibilitan amplificar y recomponer lo que en ese abanico de

posibilidades permanece sin articular. Lo cual quiere decir preservarse de convertir la cualidad crítica de una teoría en un plomizo ejercicio cuya única preocupación sea la de sospechar del trasfondo del objeto como de una causa a develar. Eso supone la adhesión de las humanidades a los protocolos normativos, cuyo sentido funcional puede referirse como el ejercicio temporal-narrativo de poner lo que va después en lugar de lo que va primero. De lo que se trata, por el contrario, es de ampliarlo, concederle al objeto la posibilidad de mostrarse en vínculos conceptuales que, en la medida en que logren conjugarse, puedan generar síntesis o pequeños "hallazgos teóricos".

En consecuencia, si el análisis de la imagen y lo visual no se reduce a una sospecha sobre la unicidad detrás de su superficie dispersa, lo que queda es considerarla como una forma de experiencia plural. Este es el horizonte en vista del cual se desarrollan los trabajos compilados en esta publicación.

La coyuntura terminológica y conceptual entre "cultura de la imagen" y "cultura visual" es uno de los tópicos recurrentes. Autores que abarcan áreas de investigación provenientes de los estudios visuales, la historia del arte, estudios de los medios, ciencia o filosofía de la imagen, les han dado sustento y perspectiva a estas denominaciones, utilizando indistintamente ambas nociones como facetas de un único fenómeno o, en su defecto, señalando desplazamientos notorios respecto a prácticas, acontecimientos y definiciones.

Siguiendo este señalamiento, consideramos para la presente compilación que lo más ágil y conveniente es pensar desde la coyuntura, situarse en un "entre constructivo" de la noción genérica de imagen cerrada –imagen aislada,

la imagen– y la noción de imagen abierta –la construcción social de lo visual, *las* imágenes–. La "cultura de la imagen" adquiere nuevo interés en el periodo de la invención de las formas técnicas de la fotografía y el cine. Aquí se concibe la imagen dotada de un poder inervador y una eficacia reflexiva, en cuanto participa en la construcción del modo de mirarla y de pensarla teóricamente. La "cultura visual" surge en el contexto posmoderno del llamado "giro visual", que podría fundamentarse en la tendencia actual a visualizar o poner en imágenes lo existente. En este caso, se piensa la imagen como un espectro de imágenes a ser visualizado de modo simultáneo. Por supuesto, no resignamos la noción de coyuntura a la combinación de caracteres de momentos anclados temporalmente, sino al modo en que la "intrusión" de un momento en otro produce la combinación de elementos, en los términos explicitados por George Didi-Huberman.

De este modo, los trabajos que componen este libro revisan cuestiones que se vinculan con los modos de ver, la relación imagen-texto en la representación epistémica de las ciencias, el montaje y la imagen crítica, las formas técnicas en la cultura de la imagen, la representación visual y la construcción de sentido desde las imágenes. Las temáticas se inscriben en un proyecto de investigación que refiere a la formación cultural de las imágenes según los recursos de la representación visual y del montaje. Corresponde a un proyecto acreditado y financiado por la Universidad Nacional de Catamarca.

El trabajo de Tomás Dalpra analiza el uso heideggeriano del concepto de imagen como una extensión de su campo semántico tradicional. Procura ver cómo la noción de "imagen" moviliza y combina rasgos determinantes que

pertenecen al ámbito de la metafísica y al de la percepción. Para ello identifica una utilización metafórica por la cual "imagen" refiere al modo de presentarse de una cosa y no a su designación. Sin embargo, este modo de patentizarse mantiene ciertos rasgos propios de la experiencia de lo visual y del campo de las imágenes, evidenciando el carácter tensional en el que se ubica Heidegger.

En su trabajo "La eficacia invisible de lo tecnológico. Representación visual, entimemas y argumentos en spots publicitarios", Emilce Hernández se propone realizar un análisis crítico tendiente a exponer los sentidos más profundos de las estructuras discursivas contenidas en algunas publicidades, seleccionadas para este fin. Este trabajo de desmontaje de los mensajes y sentidos que habilitan los formatos mixtos de las secuencias publicitarias nos alistan para identificar y asumir que las imágenes argumentativas adquieren finalmente sentido en referencia a un punto de vista *externo*, basado en otros discursos (sociales, antropológicos, políticos, culturales, etc.).

Con el ensayo "La relación texto-imagen en el problema epistémico de la representación", Paula Bustos Paz y Gustavo Gordillo Álvarez proponen elaborar una caracterización de la representación o "imagen discursiva" del mundo en el actual terreno epistémico de las ciencias. Para esta tarea colocan en tensión los elementos texto-imagen, empleando como recurso la noción de metalepsis propia del discurso de ficción. El análisis pone sobre el tapete la relación isomórfica lengua-mundo y, en consecuencia, la de "imagen discursiva especular", siguiendo la crítica de Foucault respecto a la imposibilidad de una "pura" representación en las ciencias humanas.

Marcelo Mediavilla presenta tres ensayos. En el primero, titulado "Anacronismo de la historia y malicia de la imagen",

analiza la concepción antipositivista de la historia del arte trazada por Didi-Huberman en su libro *Ante el tiempo*, en el que ubica la imagen por fuera del campo iconográfico, ajena a la dirección única de toda modalidad representacional y derivativa. El anacronismo de las imágenes o pensamiento anacrónico es el "mal" que estratégicamente sobreviene para fustigar toda complacencia cientificista incorporada en los estudios históricos del arte.

El segundo ensayo de Mediavilla "Georges Didi-Huberman y la imagen crítica" es un análisis profundo del libro de este autor *Lo que vemos, lo que nos mira*, publicado en 1992. Revisa la tesis que sostiene que las esculturas e instalaciones del arte más inexpresivas y primarias pueden adoptar un cariz opositivo, discrepante o interpelante. El análisis se centra en la solicitud dialéctica de las imágenes para la interpretación y la posibilidad crítica del conocimiento, sugiriendo de este modo la noción de imagen crítica en clara pugna con la versión de Susan Sontag.

En el tercer ensayo "Sobre la espectacularidad gótica o acerca de la imagen diversa", Mediavilla propone una reflexión semiótica que entrelaza las nociones "imaginería gótica" de Eco, "espectáculo" de Debord y "espectacularidad" de Baricco. A través de estas nociones, identifica que si la economía neoliberal inflaciona imágenes que hablan de una nueva civilización, global y tolerante, dotada de una sensibilidad ecléctica y de una conciencia politeísta, la hipótesis que se pone en juego refiere a la compulsión de vernos protagonizar el rol de artífices y ciudadanos de sociedades simultáneamente democráticas y divergentes, abiertas y sincréticas.

En "Cultura visual: fotografía y fantasía en W. Benjamin", Omar Quijano analiza el proceso creativo como "fantasía" en la fotografía según la perspectiva del filósofo alemán. Identifica el autor del ensayo que este proceso surge con la

dislocación de la imagen como "pura visualidad" y con la inscripción de la historia en su base interpretativa. Por eso, hay que entender este principio constructivo de la fantasía como una cualidad propiamente transformadora, pues se basa en la exposición de formas que en todo momento se recomponen en relaciones súbitamente nuevas.

El trabajo de Emilce Hernández en coautoría con Omar Quijano "Giro pictorial y representación visual en W.J.T. Mitchell" se propone, mediante la revisión de uno de los conceptos fundamentales del máximo exponente de los estudios visuales, vislumbrar la cuestión de la representación visual. La indagación busca comprender su inscripción en la perspectiva de lo que el autor norteamericano denomina "redescubrimiento poslingüístico", lo cual supone no regirse por un meta-lenguaje de pretendido corte científico ni por un modelo textual. De esta perspectiva surgen las proyecciones que en este ensayo se procuran identificar.

Algo más que una metáfora: ocularcentrismo e imagen en Heidegger[1]

Tomás Dalpra

Introducción

Desde los años noventa, tanto en el ámbito anglosajón como en el alemán han aparecido una serie de estudios y autores relacionados con la indagación en torno a las imágenes. Estas producciones dieron lugar a algo que podría catalogarse como un "nuevo paradigma" que toma distintas denominaciones según su localización geolingüística: "giro pictorial" para los anglosajones, "giro icónico" para los alemanes. Ana García Varas despliega en su libro *Filosofía de la imagen* algunas nociones necesarias para entender la magnitud de estos nuevos programas investigativos que, teniendo mucho en común, también se diferencian en ciertos tópicos. Desde los Estudios visuales, cuyo mayor representante es sin duda W. J. Thomas Mitchell, la preocupación por la imagen remite al ámbito de las producciones sociales, culturales y políticas, centrando la pregunta en cómo las imágenes articulan ideologías en el seno de una cultura. Por otra parte, el trabajo de la *Bildwissenschaft* alemana, impulsada por Gottfried Boehm, se nutre ante todo de la fenomenología y la hermenéutica filosófica, la historia del arte, la semiótica y la antropología:

> (Boehm) ve como una de las principales diferencias de su planteamiento con el de Mitchell el hecho de que él no aplicaría "la compleja interacción entre visualidad, aparato, instituciones, discurso, cuerpos y figuralidad" a la crítica de la ideología, sino al orden de lo visible, "concentrándose en la diferencia histórica que instaura la imagen" en primer lugar. La imagen "está conectada de múltiples formas con los contextos intelectuales, discursivos, culturales, ideológicos y de género", pero en absoluto puede, en su opinión, ser deducida de ellos. Su giro "es, por lo tanto, un criticismo de la imagen más que de la ideología" (García Varas, 2011: 23-24).

El presente escrito pretende recuperar y esclarecer algunas relaciones explícitas e implícitas entre la producción de Martin Heidegger y los ámbitos de lo visual y de la imagen (que no deben confundirse). El objetivo es lograr una sistematización que, aunque no sea absoluta, permita ordenar los aportes que la filosofía heideggeriana puede hacer al debate sobre el giro icónico/pictorial. Aunque varios textos de la obra de García Varas mencionan a Heidegger como una influencia para toda la *Bildwissenschaft*, y aunque Mitchell alude al autor como un detector privilegiado del nuevo giro pictorial, no se hace allí un señalamiento preciso de los aspectos teóricos que son recuperados del filósofo alemán.

Este artículo se organiza en tres ejes: en primer lugar, la indagación en torno a la visualidad, el ocularcentrismo y la crítica de la representación, tópicos que van vinculados a la crítica heideggeriana de cierta metafísica de la presencia. En segundo lugar, el abordaje de la noción de imagen tal como es utilizada por el autor, que comporta una singularidad específica respecto a la distinción típica entre imagen visual e imagen mental. Por último, la pregunta por el lugar que ocupa la hermenéutica heideggeriana en el debate sobre la imagen, y cómo se acopla a (o distancia de) las dos corrientes principales

antes mencionadas, a saber, los estudios visuales y la ciencia de la imagen alemana.

Heidegger, lo visual y el ocularcentrismo

Hay una gran cantidad de presupuestos filosóficos que parecen ser el sello intelectual del pensamiento de Occidente. Algunos, como el dualismo, se pueden rastrear desde la filosofía griega en adelante, repitiéndose y actualizándose de manera patente a lo largo de siglos. Según David Levin, Heidegger era consciente de que la metafísica “pertenece” (*gehört*) a la humanidad, pero la palabra alemana *gehört* también implica escuchar, seguir, obedecer. De esto se deriva que la metafísica pertenece a nuestra naturaleza, así como es obediente a sus condiciones, por lo cual, si existe una tendencia inveterada en nuestras disposiciones o capacidades, dicha tendencia acabará por manifestarse en el discurso de la metafísica (Cfr. Levin, 1993b: 199 y s.). Desde Platón en adelante, los filósofos han expresado una insistente preocupación por distinguir las imágenes falsas de las reales, pero siempre manteniéndose en el registro (más o menos metafórico) de lo visual. Esta hegemonía de la visión permea todas las esferas de la vida individual y colectiva, configurando aspectos tan variados como el criterio de lo que es real, la interpretación de lo verdadero, el despliegue de la ciencia y el arte, los modelos de interacción social y de intervención política, etc. Este ocularcentrismo se acentúa en aquellos momentos que Mitchell denomina “giros visuales”, que constituyen pivotes históricos bien delimitados donde lo relacionado a la visión comporta una nueva urgencia. De este modo, la reflexión de los griegos sobre las artes visuales, la invención del óleo y la perspectiva en el Renacimiento, la invención de la fotografía a finales del siglo XIX, son acontecimientos que anudan y concentran una tendencia ya existente y generalizada en la metafísica occidental (Cfr. Mitchell, 2011: 76 y s.).

Visto desde la perspectiva heideggeriana, el mayor impacto del ocularcentrismo se puede encontrar en la forma que adquiere el discurso metafísico en su terminología fundamental:

> In terms of our sight, this means that the formation of the figure-ground structure (*Gestaltung*) of our perception (*Wahr-nehmung*), in which the alethic truth (unconcealment) of the ontological difference between being and beings must be sheltered and preserved (…), becomes increasingly reified, closed, restricted, narrowed, tightened, distorted, and destructively fixated in representations of self, of others, of knowledge, truth, and reality that interpret the visible world by imposing confrontations of opposition between subject and object. [En términos de nuestra visión, esto significa que la formación de la estructura figura-fondo (*Gestaltung*) de nuestra percepción (*Wahr-nehmung*), en la que la verdad alética (desocultación) de la diferencia ontológica entre ser y entes debe ser resguardada y preservada. (…), se vuelve cada vez más cosificada, cerrada, restringida, estrechada, endurecida, distorsionada y fijada destructivamente en representaciones del yo, de los demás, del conocimiento, la verdad y la realidad que interpretan el mundo visible imponiendo enfrentamientos de oposición entre sujeto y objeto] (Levin, 1993a: 5).[2]

¿Dónde aparece de manera palpable esta prevalencia de la visión? Ante todo, en la separación y oposición entre sujeto y objeto, pilar fundamental de la gnoseología y la metafísica occidental. En segundo lugar, en la *Gestell*, entendida como la imposición universal de un modo de “encuadrar” el mundo, delimitando las formas epistémicas que puedan surgir sobre él.[3] Podemos mencionar también la priorización de la dimensión de lo espacial por sobre lo temporal que, en cierto modo, caracteriza a todo tipo de filosofía positivista, y que constituye la expresión más clara de una metafísica de la

presencia.

Levin sostiene que también es indicativa de algo la orientación que tomaron algunas filosofías surgidas desde la segunda mitad del siglo XX, y que evidencian un giro hacia un "paradigma del diálogo", del habla y la escucha. De ese modo, Gadamer, por ejemplo, toma el concepto visual de "horizonte" y lo inscribe en una hermenéutica de la interpretación basada en la conversación. Del mismo modo, Habermas, y en cierto modo también Apel, desarrollan la tesis de una racionalidad que se desplaza de la centralidad del sujeto, para afirmarse sobre la ética de la comunicación y la participación democrática.[4] Especialmente en este último caso, hay una crítica al presupuesto objetivista del sujeto invariablemente posicionado que propicia el ocularcentrismo tradicional. También podemos encontrar un antecedente de esto en Nietzsche, que ataca la presuposición de los filósofos de tener "un ojo por fuera del tiempo y de la historia", capaz de una mirada plenamente teorética y abstracta.[5] En definitiva, parece que gran parte de las propuestas filosóficas que se pretenden críticas respecto a la modernidad ilustrada trae consigo, de manera más o menos consciente, una crítica a la hegemonía de la visión.

Surge aquí una pregunta legítima: ¿qué posibilidades hay de generar una "contravisión", un nuevo modo de ver? Según Levin, tanto Heidegger como Foucault y Derrida contribuyen, desde distintos lugares, a abrir el juego para estas nuevas formas de ver, e incluso para nuevas formas de relación con lo real que no se vean limitadas por la visión. Tomaremos el caso de Heidegger.

Es interesante notar que tanto en la dimensión apofántica de la *aletheia* como en aquello que para Heidegger supone su incorrecta interpretación (es decir, la verdad como *adecuatio*, como correspondencia), se puede ir advirtiendo la presencia del ocularcentrismo y de la hegemonía de la

visión. En efecto, toda la introducción de *Ser y Tiempo*, en la que se plantean los conceptos de fenómeno, fenomenología, *logos*, *aletheia*, *apofansis,* etc., está plagada de referencias visuales. Sin ir más lejos, el autor reivindica un "*logos* mostrativo" como modelo ejemplar del pensar metafísico:

> En el decir (ἀπόφανσις), en la medida en que el decir es auténtico, lo dicho debe extraerse de aquello de lo que se habla, de tal suerte que la comunicación hablante haga patente en lo dicho, y así accesible al otro, aquello de lo que se habla. Esta es la estructura del λόγος en cuanto ἀπόφανσις. No todo "decir" tiene este modo de patentizar que es propio del hacer-ver mostrativo (…) En su realización concreta, el decir (el hacer-ver) tiene el carácter de un hablar, de una comunicación vocal en palabras. El λόγος es φωνή, y más precisamente, φωνὴ μετὰ φαντασίας, comunicación vocal en la que se deja ver algo (Heidegger, 1997: 42).

Heidegger no solo recurre a un léxico inspirado en la visión, sino que muestra también la naturaleza visual que existe tras conceptos como el de *idea*. Lo que se nos ofrece de un ente es ante todo su presencia manifiesta, su aparecer (*eidos*); en ese aparecer, el ente ofrece su *qué es* y su *cómo es*. De este modo, el término *ousía* puede significar tanto el aparecer de algo presente, y aquello que está presente en un aparecer (Cfr. Heidegger, 1997: 43-45.). Si consideramos esto, vemos que incluso posicionamientos contrarios en la gnoseología occidental (como lo son el racionalismo y el empirismo) terminan haciendo suyo el prejuicio ocularcéntrico que subyace a la interpretación sedimentada de los conceptos filosóficos tradicionales (Levin, 1993b: 197). De hecho, no es menor que en la misma introducción a *Ser y Tiempo*, Heidegger exponga que lo absoluta y originariamente verdadero para los griegos, incluso antes que el *logos*, sea la *aisthesis*, la

percepción sensible, pues ésta solo puede apuntar a la captación de los entes que son exclusivamente accesibles por ella. No hay, en el ámbito de la percepción, posibilidad de engaño, en el sentido de que la vista solo puede captar colores y formas, y el oído solo puede captar sonidos, sin que sea viable un encubrimiento (la apariencia de una cosa que se hace pasar por otra); ninguna cosa que no sea un color puede hacerse pasar por un color.[6]

La especificidad de la crítica heideggeriana a la metafísica ocularcéntrica no termina allí. También implica una consideración que podríamos denominar *política* en un sentido laxo, en la medida en que la visión se involucra también con una voluntad de poder. Esto se manifiesta en la degeneración del ver des-cubridor (apofántico) en un mirar calculador, representacional, que clausura la apertura del ser en una reducción a los entes de índole práctica o teorética. Dicho de otro modo, se privilegia un mirar técnico e instrumental que busca en las cosas su dimensión útil y sus condiciones de ser re-presentadas (otra vez aparece la crítica a la verdad como correspondencia).[7] Cae con esto la vocación ontológica de la percepción visual, aquella que hace posible un evento hermenéutico; la visión queda reducida a mera óptica:

> (…) “The original world-making power, *physis*, degenerates [thereby] into a prototype to be copied and imitated. (…) The original emergence and standing of energies, the *phainesthai*, or appearance in the great [phenomenological] sense of a world epiphany (…) becomes a visibility of things that are already there, present-at-hand [*vorhandener Dinge*], and can be pointed out.” A vision of the eyes which originally acknowledged and accepted the luminous sway (*Walten*) of being, that which presences and gives itself to be seen (*den Entwurf*), “becomes,” in Heidegger’s words, “a mere looking-at or looking-over or gaping-

> at" [El poder original de hacer mundos, *physis*, degenera por lo tanto en un prototipo para ser copiado e imitado. (…) El surgimiento original y la presencia de las energías, el *phainesthai*, o aparición en el gran sentido fenomenológico de una epifanía del mundo (…) se convierte en una visibilidad de las cosas que ya están ahí, presentes-a-la-mano (*vorhandener Dinge*)." Una visión de los ojos que originalmente reconocieron y aceptaron el influjo luminoso (*Walten*) del ser, aquello que se presenta y se da a sí mismo para ser visto (*den Entwurf*), "se convierte", en palabras de Heidegger, "en un mero mirar o mirar por encima o mirar boquiabierto"] (Levin, 1993b: 201).

La distinción entre sujeto y objeto, completamente asumida en la filosofía al menos hasta el siglo pasado, tendría también una relación con el ocularcentrismo. En nuestra tendencia a reificar, totalizar y substancializar la propia perspectiva (tendencia determinada por un paradigma centrado en la visión), la relación entre pensamiento y cosa se ve configurada por la totalización de punto de vista *enfrentado* a lo conocido, del mismo modo en que debemos estar frente a algo para poder verlo (Cfr. Levin, 1993b: 202 y s).

Se establece así lo que Levin denomina una "ontología frontal", cuyo análisis puede llevarse a cabo mediante la diferencia entre fondo y figura: con esta estructura conceptual se establece de modo más explícito una conexión entre la diferencia ontológica (la distinción ser/ente) y nuestros actos de ver. Esto se acopla de manera directa con la crítica heideggeriana al discurso metafísico de la modernidad. Según Levin, el olvido de la pregunta por el ser y la consecuente prevalencia de la racionalidad calculadora, práctica y/o instrumental, tienen un correlato en términos de la percepción visual: los intentos constantes por reducir, suprimir, estrechar e invisibilizar el fondo, hasta el punto en que pueda ser posible olvidar que existe, para concentrar toda la atención sobre la

figura. La racionalidad técnico-científica opera sobre la base de la abstracción de una parcela de lo real, que es aquello que constituye su objeto de estudio. Bajo el triunfo de dicha racionalidad, el fondo desaparece en pos de la figura, o lo que es lo mismo, el ser es olvidado, y le sobreviven los entes.[8] Además, Levin añade también una consideración en torno a la traducción política de esta situación. Si la visión y el pensamiento modernos son invitados a centrarse en la figura y olvidar el fondo, esto se debe a que el fondo, entendido como lo no-totalizable, lo no-reificable por excelencia, implica una amenaza contra la voluntad de poder:

> The will to power tries to impose this negation on the being of the ground, because the ground, being what it is, namely that which cannot be totalized and reified, objectified to satisfy the dictates of a metaphysics of presence, will always and forever elude its grasp [La voluntad de poder intenta imponer esta negación al ser del fondo, porque el fondo, siendo lo que es, es decir, lo que no puede totalizarse y cosificarse, objetivarse para satisfacer los dictados de una metafísica de la presencia, siempre y para siempre eludirá su control] (Levin, 1993b: 204).

Es aquí donde entra en juego otro poderoso concepto de la filosofía heideggeriana: la *Gelassenheit*, o serenidad. En contraposición y como respuesta a una mirada conducida por la violencia objetivadora, un modo *sereno* de ver será aquel que permita que el fondo emerja como presencia diferente de las cosas en las que nos enfocamos, e incluso como condición de aparición de las mismas. Se ve claramente la correspondencia con el llamado heideggeriano a recuperar la pregunta por el ser como forma de salir de la existencia inauténtica, demasiado acostumbrada a moverse únicamente entre los entes. Esta misma relación de equivalencia puede establecerse con las nociones de luz y campo visual: el ser es la iluminación y la

claridad por la cual se abre un campo en el que todas las cosas presentes y ausentes despliegan sus posibilidades de ser captadas (Levin, 1993b: 208).[9]

De esta manera, Levin realiza una lectura de los textos heideggerianos por la cual, antes que censurar la visión o su hegemonía en la metafísica occidental, se propone un nuevo modo de ver en el que sea posible redirigir el foco al ser de los entes, al fondo de las figuras. Al fin y al cabo, la capacidad y las mutaciones epocales de la percepción visual (y los demás sentidos) no deben pasar al ámbito de lo obvio, pero tampoco pueden ser rechazadas como si fuese una elección contar con ello. La experiencia humana está signada, entre otras cosas, por la capacidad de ver; de lo que se trata es de adquirir cierta lucidez sobre eso y desplegar sus verdaderos potenciales, así como señalar sus desviaciones. La existencia auténtica y reflexivamente orientada descansa sobre la posibilidad de que desarrollemos una visión responsiva-responsable, donde la diferencia ontológica (ser/ente, fondo/figura, luz/cosa) no sea olvidada ni dada por sentado. Son estas las condiciones que habilitan un modo de ver diferente al que impone la racionalidad de la época de la imagen del mundo.

Heidegger, la imagen del mundo, el encuadre

Hemos visitado la relación que establece nuestro autor con la visión, y hemos advertido que, antes que censurarla, procura reorientarla. Toca ahora revisar la noción de imagen, especialmente en el marco del famoso ensayo *La época de la imagen del mundo*. Heidegger comienza este escrito esbozando algunas características de la Modernidad, entre las que cuenta el despliegue de la ciencia, el desarrollo de la técnica, la estetización del arte, la definición del obrar humano como cultura, y la desdivinización del mundo. De estos fenómenos, el autor toma el primero, es decir, todo lo concerniente a la ciencia moderna, caracterizada como “investigación”. Esta

ciencia investigativa se define a su vez por la experimentación bajo el ideal de un representar anticipador: “Disponer un experimento significa representar una condición según la cual un determinado conjunto de movimientos puede ser seguido en la necesidad de su transcurso o, lo que es lo mismo, puede tornarse apto a ser dominable por medio del cálculo” (Heidegger, 2010: 67).

A este rasgo se agregan dos más: la especialización, por el que una ciencia se inscribe en la investigación de un objeto determinado por medio de su propio método; y la empresa, es decir, la institucionalización de la ciencia, su inscripción a procedimientos y ámbitos regulados institucionalmente, como los proyectos universitarios y las editoriales. Esto implica también, dice Heidegger, la desaparición del sabio como modelo ejemplar de hombre erudito, y su reemplazo por la figura del investigador. Este conjunto de características emerge sobre el fondo de una determinada metafísica epocal inaugurada por Descartes, en la que la verdad es entendida como certeza de la representación. Y aquí entra la noción de hombre como fundamento (*hipokeimenon*), en tanto es el centro de referencia necesario para la representación de los entes. En la Modernidad, el sujeto (*subjectum*) es el ente al que refieren los modos de ser y la verdad de los demás entes (Heidegger, 2010: 73).

Con este resumen estamos en condiciones de abordar el punto crítico del ensayo: la idea de “imagen del mundo”. Heidegger apunta que la tradicional connotación de semejanza que acompaña el concepto de imagen no satisface la profundidad de su análisis. No hablamos simplemente de una imagen en tanto cosa, en tanto copia o calco de algo más. Lo que está en juego, ante todo, es un modo específico en el que esa realidad que es el mundo se presenta de manera palmaria y total, como se indica en la nota 6 del ensayo:

> *A la esencia de la imagen le corresponde la cohesión, el sistema*. Con esto no nos referimos a la simplificación y reunión artificial y externa de lo dado, sino a *la unidad de la estructura en lo representado como tal*, unidad que se despliega a partir del proyecto de objetividad de lo ente. En la Edad Media, el sistema es imposible, pues allí lo único esencial es el orden de las correspondencias, concretamente el orden de lo ente en el sentido de lo creado por Dios y previsto como tal creación suya. El sistema aún resulta más ajeno al mundo griego, por mucho que en los tiempos modernos se hable erróneamente de sistema platónico y aristotélico (Heidegger, 2010: 81-82) [Las cursivas son nuestras].

Tenemos así una primera aproximación a la imagen como interpretación del ser del ente en tanto representabilidad del ente. Esta representabilidad implica fundamentalmente llevar ante sí lo existente como un opuesto[10]. La objetividad de la representación anticipatoria que la metafísica moderna hace del ente necesita la presencia unitaria e insoslayable del sujeto; la humanidad se coloca deliberadamente en el lugar de fundamento. Una imagen solo existe para un observador, así como el objeto solo existe para un sujeto. La ontología moderna queda definida en términos radicalmente distintos a la de épocas previas, pues como dice García Aguilar, "lo existente ya no es lo presente, sino, lo que el representar se pone en frente, lo objético. El hombre está seguro de todo representar, de toda certidumbre y de toda verdad" (García Aguilar, 2006: 209).

Deseamos hacer notar otra dimensión del aparecer-como-imagen. En el apartado anterior se hizo mención al concepto de *Gestell* (ver nota 2), el cual permite penetrar aún más en la doble elaboración filosófica que Heidegger hace sobre la modernidad, por una parte, y sobre la esencia de la imagen, por otra:

> In *Zur Seinsfrage,* Heidegger observes that the *Gestalt* undergoes a fateful historical transformation at the beginning of modernity. The *Gestalt* is totalized and reified; it closes and becomes *Gestell*. In its general meaning, *Gestell* refers to the systematic, totalizing ordering of things according to the universal imposition of a principle and grid of ordering [En *Zur Seinsfrage,* Heidegger observa que la *Gestalt* sufre una fatídica transformación histórica al comienzo de la modernidad. La *Gestalt* es totalizada y cosificada; se cierra y se convierte en *Gestell*. En su acepción general, *Gestell* se refiere al ordenamiento sistemático y totalizador de las cosas según la imposición universal de un principio y una cuadrícula de ordenamiento] (Levin, 1993b: 203).

El hecho de que el mundo se vuelva un ente discursivamente manipulable implica también su delimitación, su totalización, la demarcación de sus límites como una cosa "completa" a la que el sujeto se puede oponer. En otras palabras, requiere ser "encuadrado".[11] El acto de encuadrar se presenta como la condición de posibilidad para un modo peculiar del aparecer, un aparecer sistematizado, totalizado y objetivado, vale decir, un aparecer-como-imagen. Nuevamente, las dinámicas de lo visual vienen a constituir simultáneamente dinámicas de lo metafísico, lo cual apunta a confirmar una vez más la íntima relación entre estos dos ámbitos; y si hemos reconocido el carácter análogo entre el *Gestell* metafísico y el encuadrar visual, una observación sobre éste puede alumbrar alguna otra característica de aquél.

En última instancia, la posibilidad de que podamos demarcar (aunque sea imaginariamente) los límites de una cosa, es lo que nos permite acceder a esa cosa bajo la modalidad de la imagen. En este punto, puede ser útil recurrir al ejercicio de la experiencia concreta y cotidiana de la visión: difícilmente encontremos, aunque nos lo propongamos, una

imagen i-limitada, sin fronteras, sin algún tipo de encuadre. Por cierto, no debe confundirse el encuadre con el mero marco físicamente presente o gráficamente dibujado. Reconocemos una imagen siempre que somos capaces de señalar una zona más o menos concisa que hace de separación entre el objeto percibido y el resto del mundo, o entre forma y figura. Parafraseando a Derrida, diremos que el encuadre hace las veces de *parergon*, de mixto entre afuera y adentro, o mejor dicho, un afuera que es requerido dentro del adentro para constituirlo como adentro (Derrida, 2005: 74).

Con esto, hemos reconocido dos rasgos centrales de la imagen como modelo hermenéutico. Por un lado, la ontología frontal por la que el sujeto se o-pone un objeto que vale en tanto representable. En consecuencia, y por otro lado, la objetivación se realiza en términos de totalización y encuadre. Estamos en condiciones ya de preguntarnos cómo se integra este modelo a los debates sobre la filosofía de la imagen.

Hermenéutica de la imagen, imagen como hermenéutica

En la introducción mencionamos brevemente las dos corrientes principales que delimitaron los términos de la indagación teórica sobre la imagen. De un lado, los *Visual Studies*, nutridos fundamentalmente de los estudios culturales, se abocan a la crítica ideológica de la imagen, o en términos de García Varas, un análisis orientado a la crítica de la representación, una indagación sobre qué hay detrás y alrededor de las imágenes, social, política y culturalmente (Cfr. 2011: 23). De otro lado, la *Bildwissenschaft* se enfoca en el fenómeno de la visualidad, y entiende las imágenes como *presencia* más que como representación. Dentro de esta segunda corriente, García Varas encuentra tres vertientes que nutren la filosofía alemana de la imagen: la semiótica, que entiende la imagen como una especie particular de signo; la fenomenología, que se enfoca en el

carácter perceptivo específico de la imagen; y la antropología, que entiende la imagen como una operación en cierto modo "creativa".

Frente a este panorama, creemos que la definición conceptual de la imagen que se desprende del trabajo de Heidegger constituye una alternativa compleja pero superadora. Cuando se habla de la imagen desde un punto de vista heideggeriano, no se habla ni de una pura visualidad ni de una mera figuración fantástica o mental. No se habla tampoco de un signo, que implicaría inscribir toda imagen en el entramado de las convenciones lingüísticas culturales. Se refiere, en todo caso, a un modo de aparecer del ente, un modo que por una parte constituye un sentido peculiar por sí mismo, y que a su vez habilita una interpretación (o "mirada hermenéutica", en los términos de Rivero Weber). Adherimos, pues, a la caracterización de Roberto Rubio, quien sostiene que "la filosofía hermenéutica no se dedica a estudiar 'imágenes' –como si se tratase de ítems aislados analizables separadamente–. Ella aborda más bien la experiencia icónica en cuanto acontecimiento contenedor y unitario" (Rubio, 2017: 284).

Este enfoque se distingue por cuanto anula la separación entre imagen y referencia. La imagen no es copia de algo; más bien es aparecer de ese algo. Puede pensarse, por ejemplo, en el papel de las estatuas religiosas, que según Heidegger no son aquello que permite saber el aspecto externo de un dios, sino que hacen presente al dios mismo. Tal como lo demuestra el filósofo alemán en su conocido análisis sobre las botas en el cuadro de Van Gogh, el arte resulta el modelo paradigmático de la exhibición mostrativa, que, como dice Rubio, no supone un mero hacer aparecer bajo aspecto sensible algo que ya se tenía de antemano, sino un *pro-ducere* (traer adelante), originar la aparición con sentido de algo de lo que no se disponía antes (Rubio, 2017: 291).

Todo esto también obliga a replantear la problemática relación entre imagen y lenguaje, pues desde una filosofía hermenéutica de la imagen ya no cabe subsumir el sentido de la experiencia icónica en una instancia semántica; sin embargo, no podemos olvidar el papel que Heidegger le otorga al lenguaje. Lo lingüístico ocupa evidentemente un lugar en lo icónico, pues, según Domínguez, existen palabras justas sobre una imagen que proceden de la legibilidad de la imagen misma, y que son portadoras de efectos de cognoscibilidad (Domínguez, 1997: 99). Sin embargo, creemos que el lenguaje no viene al rescate de un sentido que se perdería en la inefabilidad mística de lo vivencial de no ser por su mediación. Antes, sostenemos que la imbricación (o incluso la mutua constitución) de lenguaje e imagen está presente desde el momento mismo en que lo icónico se exhibe:

> (…) la cuestión filosófica que se plantea respecto a la experiencia de imagen no es más la pregunta de cómo es posible que aparezca sobre la superficie visible algo que no está físicamente presente, sino más bien esta otra: ¿cómo es posible que ocurra un aparecer sensible de tal índole que en él resulten inmediatamente experimentables tanto su venir a presencia como el surgimiento de su comprensibilidad o sentido? (Rubio, 2017: 295).

Al entender la imagen como un aparecer sensible con sentido, la hermenéutica incluye ya al lenguaje dentro de las condiciones originarias que conforman la comprensibilidad de lo icónico, pero de modo difuso: ni todo su sentido es traducible a una proposición lingüística, ni tampoco queda dispensado de que el lenguaje participe en su comprensión. Así como en un principio observamos que la experiencia de lo visual configura el discurso de la metafísica, ahora podríamos decir que el lenguaje configura, sin llegar a colmarlo, el sentido de la imagen.

Conclusión

Habiendo recorrido algunos lugares de la obra de Heidegger, hemos podido realizar una aproximación a los aportes que habilita en torno a la discusión sobre la imagen. En efecto, el autor no utiliza esta palabra como una simple metáfora que viene en auxilio retórico o didáctico. No es simplemente una función ilustrativa la que tiene este concepto dentro del corpus heideggeriano, sino que constituye la designación para un acontecimiento hermenéutico peculiar, que habilita un acceso al mundo teñido por especificidades que lo diferencian de la poesía o el conocimiento científico. Podemos afirmar que la idea de una experiencia icónica anuda consideraciones antropológicas, estéticas, metafísicas y gnoseológicas. Hay toda una serie de relaciones que la humanidad establece con el mundo (y consigo misma) que están signadas por la visualidad y sus esquemas de funcionamiento; dentro de estos, la estructura fondo/figura nos parece la más fundamental:

> Según Gadamer, y éste es un vínculo decisivo entre la Hermenéutica filosófica y la de la imagen como la plantea Boehm, "(…) todo nuestro ser, igual que todo nuestro oír, se haya dominado por la ley del contraste. El contorno de todo lo que contemplamos también se juega siempre". Boehm por su parte afirma: "lo que nos sale al paso como imagen, se basa en un único contraste fundamental, entre una superficie completa y abarcable por la vista, y todo lo que ella incluye en hechos internos" (Domínguez, 1997: 106).

Esta ley de contraste tiene un potencial explicativo que va más allá de lo meramente alegórico. El hecho de que refleje de manera tan precisa el esquema de la diferencia ontológica es un primer indicativo de la conexión íntima entre visualidad y metafísica. Pero cuando advertimos que el concepto de imagen del mundo se deja explicar en términos visuales, y que, a la

inversa, una interpretación "visual" de lo que es una imagen (a la luz del fenómeno del encuadre) permite clarificar la aplicación metafísica de dicha noción, nos vemos obligados a pensar que seguramente se trata de algo más que una coincidencia fortuita, y que Heidegger usa el concepto de imagen como algo más que una metáfora.

Bibliografía

Acevedo Guerra, J. (2010) "La frase de Heidegger 'la ciencia no piensa', en el contexto de su meditación sobre la era técnica", en *Revista de Filosofía,* Vol. 66, ISSN 0718-4360, pp. 5 -23.

Domínguez, J. (1997) "Estética hermenéutica y hermenéutica de la imagen. La articulación de imagen y lenguaje en H.-G. Gadamer y G. Boehm", en *Estudios de Filosofía,* N° 15-16, pp. 91-111. Recuperado de: https://bit.ly/33s4ZUV

García Aguilar, R. (2006) "El concepto de la imagen del mundo en *Holzwege* de Martin Heidegger". *InterSedes: Revista de las Sedes Regionales,* Vol. 7, N°12, ISSN 2215-2458, pp. 203-2011.

García Varas, A. (2011) "Prólogo", en García Varas A. (Ed.) *Filosofía de la Imagen.* Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

Heidegger, M. (1997) *Ser y tiempo*. Trad. J. E. Rivera, México: Fondo de Cultura Económica.

Heidegger, M. (2010) *Caminos de bosque.* Trad. H. Cortés y A. Leyte, Madrid: Alianza Editorial.

Levin, D. M. (1993a) "Introduction". En Levin D. M. (Ed.), *Modernity and the hegemony of the visión* (pp. 1-29). California: University of California Press.

Levin, D. M. (1993b) "Decline and Fall: Ocularcentrism in Heidegger's Reading of the History of Metaphysics", en Levin D. M. (Ed.), *Modernity and the hegemony of the visión* (pp. 186-217). California: University of California Press.

Mitchell, W .J. T. (2006) "El giro pictorial. Una respuesta.

Correspondencia entre Gottfried Boehm y W. J. Thomas Mitchell (II)", en García Varas, A. (Ed.) *Filosofía de la Imagen*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

Rivero Weber, P. (2006) *Alétheia. La verdad originaria. Encubrimiento y desencubrimiento del ser en Martin Heidegger*. México: Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial de la UNAM.

Rubio, R. (2017) "La reciente filosofía de la imagen. Análisis crítico del debate actual y consideración de posibles aportes", en Revista *Ideas y valores*, Vol. 66, N° 163, ISSN 2011-3668, pp. 273-298.

---

1. Trabajo realizado en el marco de la Beca EVC-CIN, convocatoria 2019. El Proyecto de la beca se denomina: "La experiencia icónica en el modelo hermenéutico de Heidegger". ↲
2. Las traducciones de las citas de Levin (1993a y 1993b) son propias. ↲
3. La palabra *Gestell* (que se traduce en inglés como *enframing* y en español como *encuadre*) es en definitiva el fenómeno que aparece explícitamente descripto en *La época de la imagen del mundo*. Más adelante intentaremos analizar en qué consiste. ↲
4. Nos atrevemos a agregar a Gianni Vattimo que con su ontología hermenéutica del "pensamiento débil" se propone seguir (y radicalizar) la crítica a la metafísica que han desarrollado de manera tan exhaustiva Nietzsche y Heidegger. De allí se deriva el énfasis que pone en la religión como una forma de construir comunidad desde el imperativo del amor, y la subordinación de cualquier "verdad" en pos de este imperativo. ↲
5. Sin embargo, agrega: "(…) by *multiplying perspectives*, Nietzsche is effectively using an ocular metaphorics derived from the tradition to subvert the authority of ocular thinking: he turns the very logic of ocularcentrism against itself, altering forever the visionary ambitions of philosophy [Al multiplicar las perspectivas, Nietzsche está utilizando efectivamente una metafórica ocular derivada de la tradición para subvertir la autoridad del pensamiento ocular: vuelve la lógica misma del ocularcentrismo contra sí, alterando para siempre las ambiciones visionarias de la filosofía]" (Levin, 1993a: 4). ↲
6. "For the [early] Greeks, "being" basically meant this standing presence [*Anwesenheit*]" [Para los griegos antiguos, "ser" significaba básicamente esta presencia permanente] (Heidegger, en Levin, 1993b: 198). ↲
7. "(…) al representar, el sujeto pone algo desde sí mismo y se asegura de ello, pero representar no es percibir lo que está presente, no es 'descubrirse ante', sino es 'una especie de seguro mental que aspira a ser un seguro total': objetivar para domar y dominar. Y por supuesto que quien pretende domar y dominar no puede aceptar la inexactitud de las ciencias históricas más que como un defecto" (Rivero Weber, 2006: 74). ↲
8. De allí se deriva el polémico dictum heideggeriano "la ciencia no piensa". Para una interpretación detallada de este tema, ver Acevedo Guerra (2010). ↲
9. Resulta fascinante observar que cuando una argumentación filosófica

(incluso una tan abstracta como la de Heidegger) es traducida a una serie de esquemas y metáforas visuales, adquiere una nueva legibilidad. Amerita una investigación aparte indagar en las implicancias cognitivas e ideológicas del poder retórico-didáctico de las imágenes sensoriales. ↵

10. No hay que olvidar que la pregunta por la imagen (del mundo) es también una pregunta por el hombre. Es llamativa la pertinencia que cobra la traducción literal de la expresión *wir sind über etwas im Bilde* ("estar al tanto de algo"), la cual, según Cortés y Leyte, se traduce literalmente como "estamos, en cuanto a algo, en la imagen". Es decir, el sujeto está implícito e implicado desde siempre en la imagen. ↵
11. Paulina Rivero Weber sostiene que la prevalencia del modo de lo *Gestell* implica un peligro para el ser humano, pues se lo reduce a mero solicitador de existencias, y con ello se corre el riesgo de que pase a ser él mismo una mera existencia que está ahí para ser solicitada (Cfr. Rivero Weber, 2006: 79). ↵

Anacronismo en la historia y malicia de la imagen

Marcelo Mediavilla

La historia del arte siempre está por contarse. Dentro suyo no existen certezas absolutas ni temporalidad sosegada. El anacronismo es el *mal* que estratégicamente sobreviene para fustigar nuestra tendencia al fixismo positivista y a la complacencia cientificista.

Inspirándose en el pensamiento de Aby Warburg, Carl Einstein y sobre todo de Walter Benjamin, Georges Didi-Huberman considera cómo la historia del arte puede adoptar un saludable cariz antipositivista. Para ello, plantea la más coherente estrategia: ubicar la imagen por fuera del campo iconográfico, lejos de la unidireccionalidad propia de la modalidad representacional y derivativa. Con lo cual, se propone definirla sin recurrir al convencional registro de la reproducción. En este sentido, la imagen puede entenderse como algo distinto a la imitación y el calco. La razón estriba en que ellos, al estar en el lugar de alguna otra cosa, no gozan del privilegio de la antelación y, por ende, carecen de prioridad ontológica. En el ícono subyace este resabio de la derivación, del desgarre y de la precipitación, que no es otra cosa que el malestar ante la inferencia de un resultado insustancial e imperfecto.

Desafortunadamente, la iconografía a la que nos hemos familiarizado gusta de retenernos en una dimensión vidriosa: la

densa cristalería de las copias. Se aprecian por su grado de acercamiento y proyección de lo real. Su carácter motivado las posiciona como reflejo y testimonio: copian, retienen y delegan lo real. Y al hacerlo se convierten en documentos que refieren lo acontecido, pues vuelven a hacer presente lo que se ha alejado de nosotros. Las copias se equiparan a documentos porque recuperan y conservan resplandores provenientes de una porción de mundo que perdimos de vista en la distancia que nos impone el pasado. Ya sea como re-presentación, reflejo o copia, el ícono se encuentra condenado a un puesto secundario, descendiendo, en picada, a la manera de un signo condenado al desfallecimiento. Puede ser tenido por una epifanía o un índice. En el primer caso, invoca una verdad que yace en otro lugar; en el otro, descubre una direccionalidad que lleva fehacientemente a un sitio privilegiado.

La historia positivista usa las imágenes como elementos referenciales; es decir, signos fuertemente determinados por segmentos espacio-temporales para reflejar hechos. Como positividades, los signos de la historia están simplemente allí, esparcidos, bien dispuestos y esperando ser recolectados por la etérea mano del historiador.

Hasta aquí la imagen es verídica, y poco se duda de su capacidad refractaria. La esperanza positivista estriba en un establecer un contacto directo y objetivo con lo acaecido. Sin embargo, Didi-Huberman concibe la imagen a contramano de este anhelo. Bajo su criterio, la imagen lleva el mal del anacronismo. Esto es lo resuena desconcertantemente en las páginas de su libro *Ante el Tiempo*. *Historia del Arte y Anacronismo de las Imágenes* (2006).

Desafiando nuestro sentido común, declara que las imágenes no son hijas de su propio tiempo, no son retoños ni refulgencias de algún contexto o situación. Las imágenes son a la vez hijas de nada y nadie retirados en el antro de ninguna parte. Lo que equivale a que pensemos que son una abstracción

temporal o un dislocamiento histórico, un error y un desvío. Cualquier cosa antes que un lazo seguro que amarre en un punto preciso y certero.

En un ejercicio contraintuitivo, Didi-Huberman nos solicita que quitemos la alfombra bajo los pies de las imágenes. Desea que comprendamos que ellas pueden mantenerse en el aire, porque fueron pergeñadas para hacerlo. Su virtud está en el desarraigo. Suspendidas se revelan neutras y en una total disponibilidad.

Ahora, el pasado amaina y pierde función delegante. El control y la dirección de las imágenes ya no corren por su cuenta. En cambio, el presente se ve consagrado para disponer a sus anchas de las imágenes, definiendo la amplitud de las zonas de sobrevuelo y puntos de aterrizaje. Así, Didi-Huberman trastoca la situación a la que nos habíamos habituado: tendíamos a demostrarnos pasivos ante un pasado que nos determinaba, mientras que ahora, por el contrario, somos activos para modelar la historia. Entretanto, las imágenes ya no deben ser recolectadas en el suelo endurecido del tiempo pretérito sino, más bien, tratadas como instrumentos que sirven a la remoción de escombros y sedimentaciones.

Lejos de ser un dato seguro para escarbar una determinada época histórica, la imagen repele la fuerza inmovilizadora de la disposición positivista. Si el tiempo fluye y muta, la imagen es un síntoma de ese constante variar del relato histórico, del contexto social y del marco cultural. La imagen puede tenerse como el *síntoma* que delata perturbaciones en el tránsito del presente al pasado.

No obstante, para conseguir revertir la dirección de la historia, y con ello cederle primacía al tiempo presente, Didi-Huberman requiere que no deleguemos a la imagen las propiedades de la homogeneidad y la constancia, pensando en investirla con la autoridad de un *factum* oracular. Para ser más taxativos: tenemos que evitar concebirla como un cosmos

monolítico, un hecho delegado, *yadado*, ensimismado en su redondez precisa y autosubsistente.

Al respecto, encontramos que las tentativas de *Ante el Tiempo* conceden una estimulante reflexión sobre la heterogeneidad en las obras de arte. De tal manera que, un fresco, como el de la *Virgen de las Sombras* (situado en el Convento de San Marco, Florencia), de Fra Angelico, se vuelve desconcertante y disruptivo. Cosa que propiciamente sucede, si se repara en su base, con frecuencia desatendida. Bajo la santidad se agazapa la malicia. Aquí el detalle cuenta: la mayor parte de las veces suele pasar por un ornamento superfluo e inane.

Quedando reducida a un despojo, esta base pintada para simular cuatro losas rectangulares pasó inadvertida, y enmudeció como cualquier remanente excesivo e innecesario. Sin embargo, hace al encuadre y al soporte. Apoya, estabiliza y encuadra la escena, sin desatender el camino que va a realizar la mirada del piadoso se estanca al modo de un soporte para el más elemental de los retablos. De hecho, asiste a la mirada, la eleva para que consiga extasiarse en la tierna magnificencia del amor materno.

Sin embargo, cada una de estas piezas rectangulares podría pasar por un divertimento reconfortante para cualquier amante de la abstracción. Por sí solas, apartadas, puestas en aislamiento, suspendidas contra un fondo inmaculado, aducen argucias con las que pretenden salirse de su propio tiempo. Una placa de falsa piedra marmolada, por ejemplo, destaca en su entorno.

> Todo el resto de la galería está, igual que las celdas, pintado a la cal. En esta doble diferencia –con la escena figurada arriba, con el fondo blanco circundante–, el muro de fresco rojo, acribillado por manchas erráticas, produce como una deflagración: un fuego de artificio coloreado que lleva incluso la huella de su aparición

> originaria (el pigmento que fue arrojado a distancia, como lluvia, en fracción de instantes) y que, desde entonces, se perpetuó como una constelación de estrellas fijas (Didi-Huberman, 2006: 11-12).

Más allá de las inclinaciones del piadoso renacentista, el espectador contemporáneo repasa la obra con la pesadez que tienen nuestros *ojos abatidos*. Esos que, según Martin Jay, vieron cómo se extinguió la figuración. Por eso, a los pies de *La Virgen de la Sombra* se ha instalado la *malicia*, una hendidura que supura y apesta a expresionismo abstracto.

> Detenerse *ante el muro* de Fra Angelico, someterse a su misterio figural, en eso consistía entrar, modesta y paradójicamente, en el saber que se llama historia del arte. Entrada modesta porque la gran pintura del Renacimiento florentino era abordada justamente desde sus bordes: sus *parerga*, sus zonas marginales, los registro bien –o mal– llamados "inferiores" de los ciclos de frescos, los registros del "decorado" de los falsos "mármoles". Pero entrada paradojal (y, para mí, decisiva), puesto que se trataba de comprender la necesidad intrínseca, la necesidad figurativa, o mejor *figural* de una zona de pintura fácilmente aprehensible bajo la etiqueta de "arte abstracto".
>
> Se trataba en el mismo movimiento –en la misma perplejidad–, de comprender por qué toda esta actividad pictórica, en Fra Angelico (pero también en Giotto, Simone Martini, Pietro Lorenzetti, Lorenzo Mónaco, Piero della Francesa, Andrea del Castagno, Mantegna y tantos otros también), estaba íntimamente mezclada con la iconografía religiosa, por qué todo ese mundo de imágenes perfectamente visibles, no había sido, hasta allí, ni mirado, ni interpretado, ni incluso entrevisto en la inmensa literatura científica consagrada a la pintura del Renacimiento (Didi-Huberman, 2006: 13) [Las cursivas no son nuestras].

En tanto que despojo descuidado por la mirada, la base cuádruple se vuelve síntoma histórico, anacrónico y maligno. El

encuadre se torna revelador, lo que nos recuerda a *La Verdad en Pintura* (2001) de Jacques Derrida. Para el filósofo de la deconstrucción, lo más verdadero de la pintura se percibe si migramos del centro a los bordes. Anda por allí, invisible y despreciado, pues prefiere las líneas del corte geométrico, el filo de las cornisas. O sea, los desfiladeros que van de los vértices a las rectas, seccionando y separando la estampa. Son esas cordilleras que delimitando excluyen, y lo excluido es el *continuum* del ambiente, lo contenido el artificio estético.

Biselado del cerco, duplicidad y doblez que se estira en direcciones contrapuestas. Interioridad y exterioridad se expelen y se rozan en un frágil lindero. Hacia dentro y hacia fuera, el marco echa su faena de estorbo y contención. En esto se va su esforzada labor.

> El marco trabaja, en efecto. Lugar de trabajo, origen estructuralmente bordeado del exceso de valor, es decir, desbordado en estos dos bordes por lo que desborda, trabaja, en efecto. Como la madera. Se resquebraja, se estropea, se disloca, mientras coopera con producción del producto, lo desborda y se deduce de él. Nunca se deja exponer simplemente (Derrida, 2001: 86).

Los bordes del marco aíslan y delimitan la imagen. Componen la dura frontera que aparta el espacio de lo real del de la ficción. A través de su camino orlado, furtivamente, la verdad de lo pintado obtiene su reaseguro. Allí, en el intersticio banal, que es el lado en que irrumpe la moldura, el recuadro, nos topamos con un faja perimetral que, sin embargo, hace de orlada *parergonal* que distingue, desarticula, ordena y sitúa. Haciéndolo, apreciamos su verdadera función, función de una verdad presunta, verdad de la que rehúye, pues

> está esencialmente construido y, por consiguiente, es frágil, esta

sería la esencia o la verdad del marco. Pero esta "verdad" ya no puede ser una "verdad", ya no define la trascendentalidad sino la accidentalidad del marco, su *parergonalidad* únicamente [Las cursivas no son nuestras] (Derrida, 2001: 84).

Aparte de ser arbitrario, también es multiforme, plástico y versátil, pero omnipresente, inevitable. El marco, guiño necesario, asume una diversidad de aspectos y disposiciones destinados al centrado y realce de la composición artística. No hay artisticidad que no obedezca a este recurso: artificio constructivo que resalta y hunde. Tenemos ahí "lo que a la vez lo constituye y lo abisma, le permite a la vez mantenerse (como lo que se mantiene unido, lo que constituye, monta, adorna, rebordea, bordea, agrega, encaja, todas operaciones reunidas por la *Einfassung*) y hundirse" (Derrida, 2001: 84).

El marco, en definitiva, garantiza la más grave certeza en el cuadro, esto es, su imperturbable autonomía y cerrazón. De no existir, la pintura corre el riesgo de ser absorbida por el entorno. El encuadre, entonces, es el subrayado de la obra, la marcación que le permite ganar integridad y soberanía, resaltando por encima de lo frívolo e intrascendente.

Aquí nos cruzamos con una imagen planteada para mover la mirada, antes que agradar a los ojos. No obstante, los sonidos pueden desempeñar el mismo rol, aunque haya quienes prefieran hablar de ellos como formas. En esto también se va nuestra pequeña reflexión. A desmedro de la crónica positivista, el anacronismo y la maldad arrasan todos los objetos de la historia del arte para hacernos entender cómo nos esforzamos por captar el presente, reconfigurando el pasado.

Didi-Huberman asume que la imagen no es un expediente o un informe que fidedignamente nos devuelva parcelas de tiempo pasado. Además, entiende que todo lo acontecido no se arrellana en un terreno imperturbable y adecuadamente recortado con antelación. En términos más directos: nos

advierte que la captación del contexto histórico es problemática, porque éste jamás se encuentra predefinido y libre de ambigüedades. El contexto no es una realidad previa que esté por allí esperándonos, como un objeto *claro y distinto*, perfectamente acomodado para ser tomado y exhibido a los demás.

Podemos alegar que la conciencia positivista trata al contexto histórico como a un artículo *prêt-à-porter*, es decir, lo equipara a una *prenda lista para usar*. Es decir, claramente omite considerar que es el resultado de una operación constructiva que le otorga límites, forma y espesor.

A esta renovada embestida contra la ingenuidad positivista podemos hallarla suficientemente desarrollada en *Ante el tiempo*, pero también en *Lo que vemos, lo que nos mira.* Dos libros a través de los cuales este sugestivo filósofo francés va de una redefinición de la imagen a una problematización del contexto, evidenciándonos, en cada tramo, la fecundidad de la crítica benjaminiana.

En términos generales, Didi-Huberman se propone darnos a entender que en los vaivenes de la historia, la imagen se convierte en el síntoma de sus propios e inevitables errores, rectificaciones y reacomodamientos. La imagen, por ende, florece entre los dolores de un desgarro anacrónico. El anacronismo la atraviesa porque el contexto, siempre versátil y proteiforme, no conoce otro estado que no sea el de la constante redefinición: es el terreno de una continua remoción y disputa por sus lindes. Siendo un espacio conflictivo e inestable, no puede asegurarnos un vínculo exhaustivo e inconmovible con la imagen.

Ambos, imagen y contexto están condenados a la discrepancia y la desarticulación. Jamás conseguirían sino anclajes provisorios y fallidos. La imagen flota y planea el contexto sin lograr reflejarlo; a su vez, el contexto se desafilia de la resistencia al cambio y de la neutralidad sosegada. Aquí

no prima la relación de *adecuación* (una *correspondencia* armónica preestablecida, o sea, *a priori*), muy estimada entre los amantes de la objetividad. Objetividad que rememora incansablemente la inmaculada pervivencia del *adaequatio intellectus et rei*.

Dicho sea de paso, no podemos dejar de advertir que esta observación es recurrente en la filosofía derrideana. No obstante, Didi-Huberman identifica sus profetas, entre los cuales, Benjamin se ubica en lo más alto del podio.

Contar la historia recurriendo a objetos anacrónicos nos coloca en la embarazosa posición de formular un oxímoron que afirma que la historia está hecha de anacronismos: ¿Caemos en una contradicción traicionados por nuestro espíritu escolástico? ¿Ese que gusta del estilo sibilino, pletórico de enigmas y empastado en retruécanos?

Didi-Huberman enuncia algo provocador, pero no descabellado. Su apuesta consiste en hacer evidente cuál es la condición de posibilidad del relato histórico. De esta manera, no hace más que pensar en términos de *condiciones de posibilidad*. Así, en lo anacrónico (en el anacronismo de las imágenes) damos con lo que hace factible la emergencia de un registro cronológico.

Lo anacrónico en la historia, además, articula una interesante sugerencia: el relato del pasado construye los contextos y, en consecuencia, las imágenes no se consiguen haciendo como si se desenterraran reliquias arqueológicas. En todo caso, ellas se forjan con restos dispersos en distintos campos de exhumación. La ilusión de la homogeneidad es muy fuerte. Aunque no sea muy evidente, Fra Angelico compone su murales echando mano a elementos disímiles. En realidad, su obra es una colección de motivos heterogéneos que requieren ser tenidos en cuenta para comprender que es capaz de enlazar tradición, actualidad y posteridad. Su obra es, antes que nada, *duración* que delata la contingencia y la precariedad de nuestra

mirada.

Nadie mira sino de soslayo y condenado a la obsolescencia de lo que ha llegado a entender por tiempo presente, pasado y futuro.

> Ante una imagen tan antigua –tan antigua como sea–, el presente no cesa jamás de reconfigurarse por poco que el desasimiento de la mirada no haya cedido del todo el lugar a la costumbre infatuada del "especialista". Ante una imagen –tan reciente, tan contemporánea como sea–, el pasado no cesa nunca de reconfigurarse, dado que esta imagen sólo deviene pensable en una construcción de la memoria, cuando no de una obsesión. En fin, ante una imagen tenemos, humildemente que reconocer lo siguiente: que ella probablemente nos sobrevivirá, que ante ella somos elemento frágil, el elemento de paso, y que ante nosotros ella es el elemento del futuro, el elemento de la duración (Didi-Huberman, 2006: 12).

Didi-Huberman nos advierte lo más obvio, y lo primero que negamos: el tiempo no puede dejar de derramarse. De ahí nuestro interés por el tenor de las palabras que rezuman en el filósofo francés cuando enseña que no hay positividad, sino *malicia* destilada por una "imagen [que] a menudo tiene más de memoria y más de porvenir que el ser que la mira" (Didi-Huberman, 2006: 12).

Su estimulante crítica a la arqueología de los modelos de tiempo invierte nuestro sentido positivista de las cosas. Esta impugnación antipositivista se detiene en el suelo arqueológico antes que en la reliquia, en la zona de excavación antes que en los vestigios. Y establece que las reliquias o los vestigios conocen el desarraigo y el extravío.

El campo de exploración arqueológica nunca logra conservarse incólume, o sea, indiferente a las transformaciones sociales y culturales. Este materializa un espacio estriado por sedimentos removidos, y la inclusión de la imagen altera aún

más la superficie en que se realiza la exploración.

Las cosas se nos han dado vuelta, pues no se extrae la obra de arte del contexto, sino que se la involucra en él. La imagen necesita ser traída e involucrada, arrastrada y reacomodada para que el contexto se vuelva significativo e iluminador. Mientras tanto, a este no llegamos por un acto de descubrimiento, sino que lo inventamos. Es decir, lo modelamos por un gesto creativo e interesado. Nuestra astucia no puede ser definida como una operación de reconstrucción imparcial y libre de contingencias. En contraposición, lo más curioso y relevante sucede gracias a una intervención tan ingeniosa como tendenciosa.

Didi-Huberman está convencido de que no conocemos otra cosa que no sea la reiterada *recreación* de nuestra historia. Quizá no haya nada tan creativo como contar *una* historia. Con ello, la tradición artística, apremiada por la carencia de certezas, no es sino un invento que justificamos a fuerza de mucha imaginación explicativa.

Al respecto, Diego Fischerman es una clara muestra que hace justicia a esta atrevida consigna en *Efecto Beethoven* (2004). Atentando contra el sentido común, nos anoticia, como entendido en el lenguaje musical, que el folklore es un invento. En Argentina, la tradición musical norteña tiene más de mito que de recuperación de un acervo ancestral. La vuelta a las *raíces* se anunció en un discurso nacionalista de recuperación de la identidad cultural:

> un grupo de músicos y poetas ligados a las aristocracias provincianas del tradicional e hispanista noroeste argentino crearon, a fines de la década de 1950 y a partir de algunas formas supervivientes de las músicas rurales, un nuevo género, de gran sofisticación, al que llamaron *folklore* (Fischerman, 2004: 112) [Las cursivas no son nuestras].

En su ensayo, Fischerman intenta persuadirnos de que el género musical folklórico buscó su propulsión en la esperanza de una tradición que andaba por allí sin ver la luz. El anuncio de su descubrimiento suscitó la creencia en una efectiva recuperación: una de carácter arqueológico propiciada entre poblaciones y paisajes indiferentes a la urbanización y la tecnología.

Sin embargo, es posible que el efecto de creencia, que beneficiaba a los profetas de la identidad nacional, se vieran temerosos de anunciar lo nuevo. Situación por la cual los músicos argentinos "dieron a sus invenciones el lugar de la tradición ausente. Así en las escuelas se enseñaba como folklore, por ejemplo, una letra tan sofisticada y alejada de lo tradicional que [...] decía 'el peso de la sombra derrumbada'" (Fischerman, 2004: 113). Ese mínimo detalle hace síntoma. En el fondo, el folklore argentino parecía estar más inspirado en Rubén Darío y Leopoldo Lugones que en gauchos y aborígenes que, tierra adentro, reseñaban prodigiosos sones y ritmos largamente desoídos.

Estamos merodeando una necesidad muy contemporánea: la de toparnos con nuestros ancestros portadores de una sabiduría y una sensibilidad encomiables por su simpleza y autenticidad. Situación que afecta a la música folklórica de igual manera que a la clásica, su contraparte sublime y espiritual. Para nuestra conveniencia, Alessandro Baricco nos recuerda, en su ensayo *El Alma de Hegel y las Vacas de Wisconsin* (2000), que esta última, precisamente, "acaba siendo vivida como lugar separado en que categorías éticas y tótems culturales sobreviven en un áurea inexpugnabilidad" (Baricco, 2000: 24).

Advertimos que en las antípodas de la folclórica, la música culta (de culto en la academia) también es el patrimonio de un pasado enaltecido y consolador, porque abre un orbe musical que "se convierte en una enorme telaraña capaz de aprisionar

consignas, sentimientos, verdades e ideales, momificándolos y ofreciéndolos al cómodo consumo de una humanidad necesitada de sentirse mejor" (Baricco 2000: 24). Mientras que a esta se le solicita nos contacte con lo humano, lo espiritual y lo universal; a la primera se le demanda reintegrarnos al terruño y a lo tradicional, al origen auténtico e incontaminado que determina nuestra singularidad: un conjunto de rasgos, hábitos y creencias, únicos e intransferibles.

Sea como fuere, para una y la otra, lo cierto es que tendemos a omitir la misma mecánica de mistificación. Es decir, el éxito de este efecto estriba en menospreciar que "el meollo de este mecanismo es un astuto poner en fuera de juego el presente" (Baricco, 2000: 24).

Otro caso análogo lo encontramos en el furor causado por la música celta, la que establece un buen maridaje con la moda gótica y la cultura del relax. Allí también reluce la invención del bagaje folklórico; o más, mejor todavía, la creación de una extraordinaria tradición musical. Sobre la misma, no podemos dejar de sentimos burlados cuando el crítico argentino nos señala algo casi obvio; esto es, que

> no existe nada que pueda ser identificado como folklore celta. Este supuesto género, cuyo consumo se emparenta con la *new age*, la meditación y algunas ideologías que idealizan la antigüedad (incluyendo medicinas de época en las que el promedio de vida era de alrededor de cuarenta años), es en realidad un conjunto de folklores cuya procedencia puede rastrearse, en el mejor de los casos, no más allá del siglo XVI, cuando ya los celtas como tales habían desaparecido del mapa hacía rato (Fischerman, 2004: 119).

El mismo infortunio que abraza al folklore del noroeste argentino y al céltico consiste en que no son un lenguaje privilegiado que remite adecuadamente un pasado inalterado;

en otras palabras, uno “fuera del caos, aún no descifrado, del presente, [donde] se consume la límpida “verdad” conservada en alcohol” (Baricco 2000: 24). Es un lenguaje plagado de imágenes que no admiten acto creativo alguno. Se trata de un lenguaje que no se reconoce determinado por el presente para desgranarse en repertorios que articulen el sueño de la autoctonía.

Aunque haya desaparecido, el pasado retorna felizmente. El origen tiene cabida en la expresión poética, musical, gestual, pero también da lugar a la reaparición de una gastronomía o una medicina reprimidas. Reliquias como éstas consuelan y a la vez promueven la recuperación de una identidad que puede entenderse como la prolongación de una línea que pone en contacto la modernidad con lo más arcaico y perenne.

También Fischerman da en el clavo al hablar de *idealización*. En los retrocesos positivistas, la historia se convierte en un relato que fantasea con un fixismo unidireccional y continuista. Pero el reproche de la estética contemporánea es suficientemente clara:

> ninguna obra de arte del pasado nos es entregada como era en su origen: a nosotros nos llega como un fósil con incrustaciones de sedimentos coleccionados en el tiempo. Cada época que la ha custodiado para transmitirla ha dejado su propia huella. Y ella a su vez custodia y transmite esas huellas que se convierten en parte integrante de su esencia (Baricco, 2000: 34).

Retomando esta precaución, Florencia Garramuño, en *Modernidades Primitivas* (2007), busca desbancar la misma farsa. Deteniéndose en el tango argentino y el samba brasileño, nos pone en alerta sobre las prestaciones de lo primitivo y lo exótico en la forja de la identidad nacional. Para estos géneros musicales, una es la actitud a finales del siglo XIX, y otra muy distinta al pasar al XX: al principio el rechazo y la condena,

luego, con el nuevo siglo, adviene el orgulloso reconocimiento de estas formas musicales. El cambio de actitud radica en la consagración del tango y el samba en el extranjero: la sociedad parisina aporta el toque chic, europeo y contemporáneo. Aquí, la mirada francesa termina siendo crucial para entender la inversión de la situación.

De acuerdo con la autora, que opta por una pose de rechazo a los opuestos construidos por la visión positivista, la pregunta oportuna gira por fuera de las formas musicales. Lo que denomina forma-conflicto y forma-espejo son una continua molestia en las operaciones de recuperación histórica: dos gestos convencionales e inopinados. Es decir, por descuidada costumbre suponemos que existe una declaración de la verdad en forma negativa (refutando hechos) y una en forma aseverativa (confutándolos), y que, en consecuencia, nos limitamos a elegir alguna de ellas.

> El estudio del tango y del samba –como el de otras tantas prácticas culturales– suele partir de una idea de cultura y de práctica cultural como pura positividad. Cuando son vistos de forma negativa, el tango y el samba son percibidos como arenas para la dominación de las masas a partir de ciertas políticas estatales. Cuando, en cambio, se los percibe positivamente, estas prácticas resultan una “auténtica” expresión de las clases populares [...] La forma –la música, el cuerpo, el movimiento, los instrumentos; en fin cada una de las disposiciones en las que se organizan los materiales con los que se construyen esas prácticas– es en estas lecturas algo así como un mapa estable, estático, esencial e inmutable que encierra, cual cifra mágica, o bien estrategias de manipulación e interpelación, o bien la transparencia de una “auténtica” identidad –social, cultural o de género– que se expresaría prístina en esa forma (Garramuño, 2007: 22-23).

Es así que, en este planteo, el tango y el samba oscilan,

objetablemente, entre dos formas anquilosadas por la consideración positivista. La autora piensa en un vaivén que no es ventajoso: postula un tironeo inútil entre la mala fe y el reflejo adecuado. Nos confronta a una fractura con una infructuosa alternativa: de un lado, la forma-trampa; del otro, la forma-reflejo. Pero no hay elección posible, sólo la alternancia positivista que fuerza un debate que toma por objetivo definir si las prácticas culturales guardan o no *correspondencia con los hechos de la historia.* Para lo cual hay únicamente dos respuestas: una afirmativa, confirmando hechos; la otra negativa, desmintiéndolos.

Para ser consecuentes, es preciso barruntar un universo sonoro que se vuelva extraño a los avatares históricos que solían sujetarlo, quedando suspendido y en disponibilidad. Se torna necesario que sea desustancializado, vaciado de la mirada positiva, de la historia que habla del origen genuino. La relación con alguno de estos dos discursos es contingente, fortuita, ocasional. La peculiar situación del tango y el samba puede emparentarse a lo *neutro* de Roland Barthes. Ambos son datos anacrónicos para los que se requiere disponer el registro cronológico más estimulante. Lo cual es posible si el pasado calla y la actualidad provee reinterpretaciones iconoclastas.

Estamos llamados a romper las imágenes, las obras, los objetos y las prácticas culturales, porque “No hay un original al que permanecer fiel. Es más, se hace justicia a las ambiciones de una obra precisamente al hacerla acontecer […] como material del presente, no retomándola como vestigio de algún pasado inmóvil” (Baricco 2000: 35).

Aunque Garramuño no hable de imágenes, enfrenta la práctica musical como un artificio anacrónico, o sea, una cifra nula que se adapta a los avatares discursivos de la historia. Sin embargo, deja que su neutralidad rezuma el malestar de los arremolinamientos y pliegues del tiempo. Esta investigación sobre la connivencia entre música popular y forja de la

identidad nacional, nos pone, al decir de Didi-Huberman, ante la *imagen-malicia*: no hay razón ni causalidad históricas, en su lugar tenemos "una sinrazón de la historia que pone en ella la *astucia de la imagen*, su esencial, su 'incontrolable' malicia" (Didi-Huberman, 2006: 154-155) [Las cursivas no son nuestras]. En otras palabras: "hablar de imagen-malicia es ante todo hablar de *malestar en la representación*" (Didi-Huberman, 2006: 161) [Las cursivas no son nuestras].

La malevolencia que anima a la imagen es de índole dialéctica, tiene una doble faz inquietante a la vez que inspiradora: en ella "significativamente encontramos la inflexión –turbulenta y estructural– de las cosas que se desmontan por lo peor del síntoma y por lo mejor del saber" (Didi-Huberman, 2006: 160).

Además, esta maldad que nos hace padecer la imagen atañe a que nos niega carearnos con la verdad y la falsedad. Se divierte alejándonos de estos valores que se ajustan a la lógica representacional. Nos involucra en la descomposición caleidoscópica y nos regala muecas verosímiles. Anda con vueltas, con juegos de manos, escamoteos disimulados y hurtos artificiosos, pero jamás realiza mostraciones verídicas. En esto se asemeja a los montajes del arte:

> Es sabido que la imagen "malicia" denota el gesto del arte y de su habilidad prodigiosa: es el virtuosismo del mago o del prestidigitador que embelesan a sus espectadores con maravillosos trucos que salen, como bien se ha dicho, de sus "cajas", de sus "sacos de prestidigitador (Didi-Huberman, 2006: 162).

Para este filósofo, *La Virgen de las Sombras*, fresco que descansa desde el siglo XV en el convento de San Marcos, en Florencia, se ofrece como un artificio paradigmático al segregarnos la maldad del montaje dialéctico. Para ser

contemplada la escena, la madre junto a su santo hijo rodeados de santos y apóstoles, debe elevarse la mirada. El observador tiene que buscarla a través de un movimiento de elevación de la vista que es, en definitiva, un ejercicio ascensional. Pero de no hacerlo, los ojos se topan con cuatro mármoles pintados, cuatro pinturas de mármoles, cuya peculiaridad consiste en el salpicado que, tal vez, subraye el propósito de no ser tenidas por absolutamente imitativas. Cuatro símiles de mármol que susurran su propia estafa indicando que lo verdadero está arriba.

Sin embargo, para la conciencia contemporánea que ha asimilado el expresionismo abstracto, en general, y la obra de Jackson Pollock, en especial, la parte inferior de este fresco se vuelve sugerente. Queda ahí, y retrasa su ejercicio de ascensión contemplativa.

La parte inferior del muro que se tiende entre dos puertas ahora se torna reveladora y portadora de un extraordinario guiño. De la misma manera en que llegó a suceder con la intrascendente música medieval y renacentista gracias a los artistas neoclásicos y neobarrocos de la segunda mitad siglo XIX, o a los atonalistas del XX: a través suyo aprendimos a reconsiderar el *parergon*, esto es, a confesar su potencial y, en consecuencia, acabamos celebrando su perspicacia.

Lo que antes pudo ser un detalle, como este salpicado o la disonancia (en piezas de D. Scarlatti y A. Vivaldi), en la actualidad gozan de una entusiasta reivindicación: este reverdecimiento se antepone a la pálida indiferencia de siglos centrados en otros intereses y concepciones. Fra Angelico se nos complica por la cantidad de sedimentos, idiolectos y estilemas, que hemos acumulado: pinta la escena de esta virgen entre 1440 y 1450 retorciendo la temporalidad, al punto de correrse de esta década y diseminarse en otras latitudes epocales. De ahí las dudas: ¿Compone como un medieval, un renacentista o un expresionista? ¿Es hijo de su propio tiempo o

un extraño en él? ¿Su banda histórica es un segmento homogéneo y bien delimitado? Y finalmente, ¿es la obra un elemento que permita *deducir* el contexto histórico? O, mejor dicho, ¿puede ser tomada como una regla que provoque una inferencia directa y libre de equívocos?

Didi-Huberman comenta que la gran hazaña de Benjamin consistió en haberse alojado en una perspectiva contraria a la de Erwin Panofsky. Benjamin no entiende la historia del arte como el despliegue de una historia-deducción. Para lo cual, la obra de arte se convertiría en una premisa que necesariamente expresa un contenido ya presupuesto, real y aposentado, a la espera de ser explicitado.

> Igual que Warburg, Benjamin puso la imagen (*Bild*) en el centro neurálgico de la "vida histórica". Comprendió como él que tal punto de vista exigía la elaboración de nuevos modelos de tiempo: la imagen no está en la historia como un punto sobre una línea. La imagen no es un simple acontecimiento en el devenir histórico ni un bloque de eternidad insensibles a las condiciones de ese devenir (Didi-Huberman, 2006: 125).

La imagen está atravesada por el anacronismo que desdice la doble temporalidad de la modalidad representacional y deductiva. En cierto modo, ella se resiste a pasar como mero documento que retiene y refleja una época, pero simultáneamente repele la pose contraria por la cual manifestaría lo absoluto, lo universal, una esencia inconmovible y sempiterna. La imagen, entonces, carece tanto de valor documental como de valor metafísico.

> Posee –o más bien produce– una *temporalidad de doble faz*: lo que Warburg había captado en términos de polaridad (*Polarität*) localizable en todas las escalas del análisis, Benjamin terminó de captarlo en términos de "dialéctica" y de "imagen dialéctica"

(*Dialektik, dialektische Bild*) [Las cursivas no son nuestras] (Didi-Huberman, 2006: 125).

El anacronismo que observa Didi-Huberman en las imágenes, que es el mismo que impregna las prácticas culturales que examinan Fischerman y Garramuño, nos permite comprender que si un contexto es la disposición de un drapeado de varias temporalidades, entonces la obra también. Además, nos plantea la aventura de imbuirnos en una intrincada trama de elementos indiscerniblemente creados y descubiertos como desperdicios sintomáticos. Esa afición hace del historiador un trapero atento a las minucias y variaciones caleidoscópicas en los retazos informes que recolecta. La historia está hecha de jirones inmundos.

Así, la insignificancia y la heterogeneidad se nos cuelan por todas partes. A través suyo desmontamos los vínculos causales y vemos deformarse las proyecciones duplicantes. Ambas frustran el fácil consuelo de las realidades históricas positivas e inalterables, distantes y objetivas, representacionales y oraculares.

En la recuperación del pensamiento anacrónico hallamos la expresión dialéctica, y por lo tanto crítica, por la cual ponemos en entredicho el relato histórico que se afana en el cultivo de la evidencia fáctica y la causalidad derivativa.

Bibliografía

Baricco, A. (2000) *El Alma de Hegel y las Vacas de Wisconsin*. Trad. R. Baena Bradaschia, Madrid: Siruela.

Derrida, J. (2001) *La Verdad en Pintura*. Trad. M. C. González y D. Scavino, Buenos Aires: Paidós.

Didi-Huberman, G. (2006) *Ante el Tiempo. Historia del Arte y Anacronismo de las Imágenes*. Trad. O. A. Oviedo Funes, Buenos Aires: AH Editora.

Fischerman, D. (2004) *Efecto Beethoven. Complejidad y Valor en*

la Música de Tradición Popular. Buenos Aires: Paidós.
Garramuño, F. (2007) *Modernidades Primitivas. Tango, Samba y Nación*. Buenos Aires: FCE.

La eficacia invisible de lo tecnológico

Representación visual, entimemas y argumentos en spots publicitarios

Emilce Hernández

Introducción

Hoy sabemos que la relación con las imágenes no se limita a su apreciación estética o una mera afectación sensible, sino que activa la atención y el desarrollo de procesos interpretativos en virtud de una especie de eficacia invisible generada por sus cualidades argumentativas y la consecuente activación de sistemas de creencias. Lo sabemos en función de las intervenciones de autores pertenecientes a los estudios visuales, tales como la polémica entre Mitchell y Mirzoeff respecto a la tarea interpretativa; los desarrollos de Marín respecto a la acción que ejercen los dispositivos discursivos y materiales que constituyen el aparato formal de enunciación de la imagen; las condiciones de posibilidad argumentativa desde la pragma-dialéctica en los aportes de Blair y Groarke; o el análisis de imágenes atendiendo a lo que éstas no muestran en Rancière, Barthes o Hernández-Navarro. Sería extenso mencionar los diferentes mapeados de estas intervenciones que constituyen para muchos estudios sobre las imágenes un horizonte teórico-metodológico inevitable.

Si bien estos estudios no suponen un respaldo directo al análisis sobre las representaciones visuales que llevaremos a

cabo sobre una serie de spots publicitarios del servicio *Fibertel* y de *Telefónica Personal*,[1] no dejan de estar en el fondo de la escena teórica. Al tratarse de un análisis crítico tendiente a exponer los sentidos más profundos de las estructuras discursivas contenidas en las publicidades seleccionadas, y en vista del propósito orientado a interpretar el modo en que se construyen las argumentaciones desde un complejo proposicional de componentes verbales y visuales con finalidades persuasivas –el tan mentado *faire croire*-, no podemos dejar de incluir el horizonte teórico que Foucault desarrolla en *El orden del discurso.* Especialmente en referencia a que la "fuerza o verdad no descansa en la enunciación, sino en el enunciado mismo, su sentido, su forma, su objeto, su relación con su referencia" y su vinculación con otras estructuras de legitimación (Foucault, 2005: 9). El objetivo que trazamos es, fundamentalmente, desmontar los mensajes y sentidos que habilitan los formatos mixtos de estas secuencias publicitarias.

La tarea está puesta en reconstruir la complejidad y configuración de las argumentaciones desde un enfoque amplificado, consistente en asumir que las imágenes argumentativas adquieren finalmente sentido en referencia a un punto de vista *externo*, basado en otros discursos (sociales, antropológicos, políticos, culturales, etc.). Primordialmente, el análisis se adscribe al principio foucaultiano, en el cual la verdad se constituye por las formas en que los saberes se organizan y se ponen en práctica, formas en las cuales "esa verdad" es valorizada, distribuida, pero fundamentalmente, como sostiene Foucault (2005), atribuida. Referimos, en un sentido estricto del concepto, a la voluntad de verdad que rigen los modos que tiene el saber de ponerse en práctica en una sociedad, apoyado en complejos sistemas de legitimación e institucionalización (Cfr. Foucault, 2005: 11 y s.).

La orientación hacia el punto de vista *externo* que

referimos no implica el desconocimiento de un punto de vista *interno* que considere la trama relacional de elementos visuales y verbales hacia el interior del enunciado. Por el contrario, existe una conjunción necesaria de componentes en los formatos publicitarios, una relación dialógica entre series de imágenes y anclajes textuales que posibilitan la función argumentativa. Este principio es controversial para quienes consideran que el universo de lo verbal y lo visual son registros taxativamente distintos, sobre todo si los argumentos adhieren a un criterio negacionista acerca de la posibilidad de que las imágenes puedan ser concebidas como argumentos. Se trata de un criterio fundamentalmente sostenido en la supuesta condición inefable que hace de las imágenes figuras irreductibles a cualquier intento de carácter proposicional. A estos argumentos se adhiere la concepción de que las imágenes visuales son más emocionales y ambiguas que los enunciados verbales y, por tanto, difícilmente puedan llegar a ser asertivas o pertenecer al campo propositivo. Desde los desarrollos de la pragma-dialéctica se considera que aun cuando puedan reconocerse diferencias entre ambos registros lingüísticos, éstas no socavan la noción de argumento visual. El fundamento está puesto en que si bien se puede concebir un predominio de imágenes que no cumplen una función argumentativa, ello no es determinante para negar la existencia y efectividad de los argumentos visuales, de igual modo que no se puede concebir, a partir de la presencia de actos de habla no argumentativos, que no haya actos de habla que sí lo sean. Si bien cierta vaguedad o imprecisión pueda aparecer como rasgo constitutivo de los argumentos visuales, debemos considerar que dicha condición también suele disponerse en muchos argumentos verbales, de modo que tal caracterización del campo visual no es razón suficiente para eximir a las imágenes de su capacidad propositiva.

La eficacia invisible de los argumentos

Para el análisis de los spots publicitarios tomaremos como punto de partida la idea de las "promesas de las nuevas tecnologías" (Cabrera, 2008: 31-33), presentado en las publicidades de *Fibertel* y *Telefonía Personal* como "la razón" para aceptar los argumentos que éstas formulan. Esta premisa entimemática orienta a comprender que la eficacia de lo tecnológico en las representaciones publicitarias no se restringe a lo que ofrece el aparato técnico, sino a los modos en que la publicidad construye las representaciones de lo que ofrece conformando la eficacia invisible de los argumentos.[2] Justamente, en este esquema comunicativo es que retomamos los aportes de Foucault, quien entiende que

> en toda sociedad la producción del discurso está a la vez controlada, seleccionada y redistribuida por un cierto número de procedimientos que tienen por función conjurar los poderes y peligros, dominar el acontecimiento aleatorio y esquivar su pesada y temible materialidad (Foucault, 2005: 5).

En el caso de los spots publicitarios estas operaciones tienen lugar desde una construcción que permanece invisibilizada, debido a que el mecanismo del entimema traslada a la representación de lo tecnológico su propio esquema, dejando la efectividad y el poder enunciativo del discurso en un plano insoslayable.

Los supuestos que guían nuestro enfoque se basan en que los recursos mediante los cuales se presentan las publicidades admiten entramados formales para la interpretación crítica, pues facilitan la creencia de la tecnología como sistema social total. Del mismo modo, las formas de lo cotidiano mediante las cuales se manifiesta la representación social del uso de lo tecnológico, su funcionalidad efectiva, son índices para una lectura interpretativa que busca desmontar la supuesta

transparencia de las imágenes reforzando su eficacia argumentativa. Nuestra mirada no trata de establecer una gráfica conceptual de todos los elementos emergentes respecto a la irrupción de los productos tecnológicos, sino describir la caracterización de su fisonomía constelativa en las publicidades con la finalidad de actualizar-comprender un abanico de potencialidades críticas. La sugerencia hacia una noción de constelación o mirada constelativa comulga con el modelo metodológico definido por Adorno:

> A la historia en el objeto sólo puede liberarla un saber que tenga también en cuenta la posición histórica del objeto en su relación con otros; actualización y concentración de algo ya sabido, a lo cual transforma. El conocimiento del objeto en su constelación es el del proceso que éste acumula en sí. El pensamiento teórico rodea, en cuanto constelación, al concepto que quisiera abrir, esperando que salte a la manera de las cerraduras de las cajas fuertes sofisticadas: no únicamente con una sola llave o un solo número, sino con una combinación de números (Adorno, 2005: 157-158).

Posicionándonos en esta perspectiva metodológica, las publicidades de servicios y productos tecnológicos tienen como *leit motiv* la premisa: la tecnología cumple con lo que promete. Esto implica que los regímenes económicos de la oferta y la demanda se sustentan en la creencia que se le atribuye al sistema técnico como totalidad, cuyos elementos catalizadores se dejan avizorar en las expectativas sobre sus usos en el marco de nuestras vidas cotidianas. Pero también este juego de oferta y demanda se deja inferir en los aspectos desopilantes mediante los cuales se presentan el montaje irónico y la irrupción de la novedad permanente. Al respecto, consideremos la idea de “un futuro que llegó hace rato”, claramente connotado en la publicidad del “celular suizo” en la que el equipo telefónico se

integra al cuerpo activándose con movimientos musculares, dando cuenta de un sistema inconcebible e irrealizable de sofisticación tecnológica.

Se trata de un aura de “omnipotencia” de lo tecnológico generado por las expectativas sobre sus ilimitadas posibilidades, que acorrala en un lugar de obsolescencia a todo dispositivo o práctica socio-cultural situada por fuera, es decir, en correspondencia con lo tradicional, vetusto o, por qué no, real.

En el caso de algunas de estas publicidades, tales elementos no sólo dan lugar a un plano de legibilidad social en el intercambio de oferta-demanda del mercado, sino también en presentar la diferencia generacional como una fuga hacia delante imposible de evadir. Las imágenes que conforman la publicidad de celulares dan cuenta de este argumento en la que el padre, como generación adulta, es representado como un niño ante los actuales dominios de uso demandados por la tecnología.

El argumento de la brecha generacional como justificación de destrezas de uso tecnológico se nutre de variadas teorizaciones provenientes del campo de las ciencias sociales. Referimos, por ejemplo, al concepto de “nativos e inmigrantes digitales”[3], los debates en torno a los “nuevos perfiles juveniles” o los “nuevos esquemas de interacción social”[4] que han basado sus análisis en la distancia entre grupos etarios frente a prácticas de consumo tecnológico. Sin lugar a dudas, la brecha generacional es la resultante de un espíritu de época, un síntoma ineludible e inapelable de las relaciones filiares y prácticas de consumo actuales, no sólo muy bien aprovechado por el mercado, en tanto tiende a satisfacer las demandas de consumo, sino porque también las genera. Se trata de un planteo que retomaremos más adelante y del que, por lo pronto, nos interesa detenernos en la perspectiva foucaultiana

de las construcciones discursivas. Fundamentalmente, referimos a la premisa de que todo objeto o perspectiva promisoria pide siempre nuevos instrumentos conceptuales y fundamentos teóricos. Sin embargo, la verdad se manifiesta sólo obedeciendo a las reglas de un dominio discursivo. En este sentido, las disciplinas o principios teóricos que encierran cualquier noción funcionan como principio de control de tales producciones. Son los marcos disciplinares o las teorizaciones y debates que circulan en el ámbito académico y se transparenta en lo social, los que fijan los límites mediante un juego de identidad y reactualización permanente de sus reglas. Foucault nos dice:

> Se tiene el hábito de ver en la fecundidad de un autor, en la multiplicidad de sus comentarios, en el desarrollo de una disciplina, como otras tantas fuentes infinitas para la creación de los discursos. Quizás, pero no son por ello menos principios de coacción. Y es probable que no se pueda dar cuenta de su papel positivo y multiplicador, sino se toma en consideración su función restrictiva y coactiva (Foucault, 2005: 22)

De este modo, la brecha generacional planteada en las imágenes/textos del argumento publicitario se construye en aquella inaprensible trama de ingenio publicitario y coacción disciplinar. Un argumento basado en una noción ya sabida con pretensiones de insurgencia.

El afán de confort y sofisticación del producto encubre al aparato tecnológico como mero producto de mercado. En este nudo entre lo que se ofrece como cumplimiento de confort y la demanda constante de incrementarlo (expectativa puesta en *la promesa*) reside la eficacia de lo tecnológico pero también del mensaje, que mediante entimemas visuales exige que el espectador complete el sentido de lo argumentado. El concepto de entimema de la pragma-dialéctica nos acerca al razonamiento que se desprende de las series publicitarias

seleccionadas y que nunca se explicita. Nos aporta que el confort y la satisfacción de nuestras necesidades elementales se consiguen mediante esas tecnologías. De este modo, lo tecnológico se posiciona desde una especie de "esencialismo". Un esencialismo tecnológico que no significa desplazar lo humano por la tecnología, sino que lo humano se expande utilizando tecnologías.

Es preciso considerar que la traducción verbal que establecemos sobre los argumentos de naturaleza visual, como sostiene Blair (2004), nunca son totalmente infalibles o definitivos, no sólo porque siempre es posible proponer otras construcciones de sentido, sino, fundamentalmente, porque la reducción a lo verbal deja de lado el poder evocativo que las imágenes aportan en su misma opacidad. En las publicidades de *Fibertel*, el entimema se manifiesta en los ansiosos ojos telepáticos del protagonista, que intenta intervenir sobre los objetos de la casa proyectando en el espectador una vehemente demanda de conectividad. Se trata de una exigencia impetuosa a un nivel casi ficcional que, a pesar de ello, *promete* ser cumplida por el servicio publicitado.

Las imágenes tienen un simbolismo que muchas veces las palabras no podrían condensar. Sin embargo, la reconstrucción verbal permite advertir cómo el aspecto puramente visual del spot aporta a la configuración del mensaje connotado. En este sentido, Berger (1998) plantea que la imagen contiene lo que se cree merece la pena ser visto a través de lo que voluntariamente no se incluye, en tanto ya está contenido en lo que se elige mostrar. En otras palabras, lo que muestra invoca lo que no muestra. Si concebimos que las imágenes son un medio de confirmación de una visión totalizante de la realidad, debemos considerar cómo en sus posibilidades de lectura asumen un valor relevante para la construcción de saberes e ideologías.

Este planteo totalizador nos remite al sentido foucaultiano

atribuido al término “dispositivo”, que incluye o se extiende a la eficacia argumentativa de los discursos publicitarios. Al respecto, debemos considerar que el concepto de dispositivo no sólo refiere al conjunto resultante de fuerzas heterogéneas que componen los discursos, las instituciones o las convenciones, sino también a la distancia entre lo dicho y lo no dicho que comportan justamente sus elementos. Queremos resaltar con ello que si bien la noción de dispositivo abarca a los objetos de la cultura y las formas de lenguaje, cuya articulación con el poder tiene un sentido evidente, su fuerza de coerción puede verse limitada a partir de ciertos procesos de desactivación de tales mecanismos de poder. Al respecto, Agamben sostiene que:

> La idea de dispositivo presenta una naturaleza esencialmente estratégica y dominante que actúa en la manipulación de relaciones de fuerza, ya sea para desarrollarlas en tal o cual dirección, ya sea para bloquearlas, o para estabilizarlas y utilizarlas. Así, el dispositivo siempre está inscrito en un juego de poder, pero también ligado a un límite o a los límites del saber, que le dan nacimiento pero, ante todo, lo condicionan (Agamben, 2001: 8).

Considerando la doble dimensión que encierra la noción de dispositivo, los enunciados verbales y textuales que estructuran los argumentos publicitarios participan de una naturaleza estratégica que constriñe al espectador según ciertas intencionalidades, pero, como Agamben lo expresa, es posible limitar sus efectos. La premisa de este recorrido está puesta, justamente, en abrir el análisis de los dispositivos publicitarios como formas que constriñen o persuaden al espectador, así como también, en enunciar un distanciamiento de esas mecánicas mediante un desmontaje impío. El límite se establece a partir del desarrollo de procesos de a-subjetivación, retomando una noción fuertemente foucaultiana, que

proporcionen ciertas destrezas en las prácticas del ver capaces de desactivar los mecanismos persuasivos de los mensajes.

La apuesta del esencialismo tecnológico en las publicidades reside en las ilimitadas posibilidades que lo tecnológico ofrece con un alto grado de expectativas, el vivir siempre a la espera que la industria genere la satisfacción –un nuevo diseño, una nueva aplicación, un nuevo formato– a lo que parece una demanda genuina. Ante ello, la pregunta es desde hace tiempo la misma: el desarrollo tecnológico, ¿está implicado a una demanda genuina de nuestras necesidades sociales y culturales, o lo tecnológico genera una demanda determinada por el carácter mismo de la tecnología como promesa?

Esta pregunta ha estado y está en la base de muchos planteos. Las posiciones detractoras del progreso tecnológico apuntaron a considerarlo como un mecanismo propio del sistema capitalista que, en el caso específico de su promoción publicitaria, genera "necesidades falsas". Para apreciar este tipo de posición marcuseana, sólo basta atender las publicidades de *Fibertel* en las que ante algunas necesidades fútiles, como abrir la puerta o pedir la sal, se demandan recursos tecnológicos de gran fastuosidad. Se trata de posiciones que ven en la técnica la totalidad misma de lo social como una especie de "desencantamiento del mundo". De hecho, la idea de la tecnología misma como promesa remite a la idea del capitalismo mismo como promesa y espera como religión, tesis de W. Benjamin (2017) en su ensayo denominado precisamente *El capitalismo como religión*.[5] Ambas instancias se cruzan en el punto donde la promesa se cumple con efectividad, abriendo a su vez un abanico de posibilidades para que el usuario quiera aún más, y las tecnologías deban cumplir, reeditando el mecanismo en un círculo vicioso e infinito. El esquema de un futuro que llegó pero, sin embargo, se desplaza casi en un juego dialéctico hacia un "seguir llegando" sin detenerse, es la clave. Un concepto que queda muy bien expresado en el anclaje

verbal es, por ejemplo, el de las publicidades de *Fibertel*: «el futuro nos debía una». Aunque hay también una falta en el deseo de consumir del usuario, la culpa por no tenerlo todo, la deuda por pedir y generar una especie de juego de postas inalcanzable.[6]

Los defensores del esencialismo tecnológico, por otra parte, apuestan a esta promesa de conexión continua que abre posibilidades comunicacionales impensadas. Tal apuesta aparece en las publicidades de *Cablevisión*: "El futuro está lleno de cosas que vamos a querer ver"; "un deseo hecho realidad"; "lo que está por venir lo queremos ver juntos". Esta promesa de felicidad, acompañada de imágenes que muestran un futuro en tiempo presente, nos da la idea de que la representación de lo tecnológico en los spots no produce el resquebrajamiento de una esencia o un núcleo humano, sino que, por el contrario, supone un carácter de *agregado*, el sentido de una técnica pasiva frente a lo humano.

En nuestro análisis, ambas posturas se cruzan, pues cuando pareciera pesar el sentido de "espera" que, supongamos, el cumplimiento de la llegada de un nuevo equipo celular trae consigo, esa "espera" se agencia en la proyección de lo humano, las nuevas corporalidades en lo tecnológico. Si consideramos los elementos que participan en la construcción de las publicidades, podemos inferir no sólo las representaciones del consumo tecnológico que ellas muestran sino lo que manifiestan en la proyección "irónica" de lo que falta. La publicidad de *Fibertel* "Auto", con el entimema "el futuro nos debía una" nos dice que no habrá autos voladores, pero sí mayor velocidad de navegación en Internet. La promesa cumplida se basa en la falta de una promesa por cumplir: "la del auto volador".

Si la promesa sigue estando, entonces el esquema invierte su modo para que la expectativa adquiera dimensión positiva, la de creencia y cumplimiento: "una nueva promesa a cumplir

como falta de una promesa cumplida". Al respecto, De Certeau nos ayuda a pensar estas operaciones a través de su planteamiento sobre cómo ciertos dispositivos construyen las creencias. El autor entiende por creencia "no el objeto del creer (un dogma, un programa, etc.), sino la adhesión de los sujetos a una proposición, el acto de enunciarla teniéndola como cierta; dicho de otra manera, una 'modalidad' y no su contenido" (De Certeau, 2000: 194). En palabras de Foucault, es lo que puede entenderse como "aquello de lo que uno quiere adueñarse" (2005: 7).

Las publicidades organizan toda una secuencia de imágenes y construcciones verbales recurriendo a recursos atractivos (el humor, el montaje irónico, metáforas o sinécdoques) que buscan no sólo mostrar lo que la tecnología puede cumplir en términos de lo que vendrá, sino lo que puede satisfacer en términos de lo que falta. Argumentos que orientan al usuario hacia el futuro o, dicho de otro modo, lo persuaden hacia la espera. La exposición de este contenido, aquello que se presenta como lo obvio o lo transparente, se articula en esas formas de presentación o construcción argumentativa. La visibilidad de esta unidad y la invisibilidad de sus esquemas de articulación, le otorgan el poder mismo de transfigurar las formas de la vida cotidiana imponiendo una suerte de "voluntad de verdad" en la que representación y uso dependen de este entramado del contenido publicitario (Cfr. Foucault 2005: 8).

En este aspecto, son revisitados los aportes de Metz (1992) sobre los efectos subjetivos que nos dejan ciertas imágenes, sobre todo las imágenes en movimiento, en relación con las faltas o ausencias que acompañan su función representativa. Los objetivos de esos aportes se disponen a demostrar que las imágenes participan de un cierto fetichismo que, en el caso de las publicidades, se suman al concepto de "fetiche de la mercancía". Recurriendo a la concepción freudiana, el

fetichismo es una operación de desviación o desplazamiento de la realidad dada por la negación inconsciente de una falta o carencia. En esa negación, se pone *en el lugar* de lo ausente un sustituto, *el fetiche*, constituido por otro objeto que ha caído bajo la mirada y que sublima al primero. En su estudio de la imagen, Metz considera que hay convivencias múltiples e intensas entre la imagen cargada de supervivencias imaginarias, y las ideas, en términos freudianos, de objeto parcial, amputación, credibilidad minada (Cfr. 1992: 89-90).

Si bien las construcciones publicitarias que referimos tienen una fecunda disposición narrativa, similar a la del cine, producen, sin embargo, un efecto de "fuera de campo" singular, un *algo* no documentado, inmaterial y proyectivo que las vuelve más atractivas. Una suerte de *punctum* barthesiano, cuyo "fuera de campo" funciona como su expansión metonímica. Ahora bien, mientras que el "fuera de campo" es un lugar del que la mirada ha sido apartada para siempre y el "dentro de campo" lo que se muestra, sin embargo en este último caso no deja de estar asediado por el sentimiento de su exterior, su borde. La relación entre ambas evoca otro lugar hacia el que toda mirada se ve negada, el lugar justamente "al lado" que es el del fetiche. Más allá que todo puede ser fetichizado, la imagen logra operar una fuerte conjunción entre el ejercicio de la mirada y la fetichización, lo cual supone, recordémoslo, una negación de lo real.

La noción de fetiche refuerza la idea de *promesa* que planteábamos. Promesa que lleva también adherida la noción de *novedad*. Este fue un recurso clave ya en los procesos modernistas de principio de siglo XX para la presentación de productos artísticos y culturales, expandidos a su vez en los procesos de modernización. Se trata del modo en que un producto de mercado empieza a adquirir expresión en la cultura. *Promesa* y *novedad* son las formas por las que la publicidad adquiere una relevancia fundamental para la

presentación estética del producto y para la fabricación misma de su contenido. Estamos refiriendo en este caso al fetichismo de la mercancía, pero también, al sentir generado por el producto. La publicidad del celular "padre e hijo" muestra ese sentir como *sex appeal* de lo inorgánico, el hijo que le explica el uso del *portal wap de Personal* desde una postura *paternal*, presentando el celular como un aparato *amigable*, casi como un juguete.[7] El recurso de la *novedad*, como original del arte modernista, se utiliza en la publicidad para que algo, "el producto", aparezca como lo actual y para que lo actual tenga la apariencia de lo distinto respecto a lo inmediatamente anterior. Si la *novedad* como recurso del arte modernista era una forma crítica respecto al arte tradicional con sus formas y contenidos fijos, en la publicidad es una forma acrítica que transfigura todo estado sensológico en un estado de transición, "el reino de la posibilidad total y el hombre en estado de novedad permanente", tal como lo dice Cabrera. Consideremos su análisis completando la cita:

> Lo anterior supone que para el sistema tecnológico es imposible imaginarse a sí mismo sin recurrir a la novedad permanente y a un futuro existente como presente ("el futuro es hoy"). El producto presente solo existe como espera del que vendrá (con más capacidad, más velocidad, más interactividad, etc.), en consecuencia el ser humano debe vivir en estado de novedad permanente, en la ansiedad del que tiene pero solo mientras tanto. El aparato actual alienta la espera y entretiene mientras esperamos el nuevo… que a su vez nos ayudará a esperar el siguiente… La espera no tiene fin, es decir, ni final ni objetivo (Cabrera, 2018: 3).

Estas palabras de Cabrera manifiestan el sentido profundo de lo que supone el criterio de "novedad permanente". No es otra cosa que la novedad por la novedad misma, imbricada en el sentido del tiempo como presente o instante que se pierde en

un tiempo mayor, lineal y homogéneo. Este carácter de la temporalidad subjetiva, mecánica, por sobre la temporalidad histórica, es el tiempo de una repetición, aquello que alienta la espera sin fin de un futuro que adviene como cumplimiento y como promesa en un mismo acontecer.

La premisa de celebración de lo nuevo y distinto de los argumentos publicitarios, parecen advertir que la panacea de vida que nos promete la tecnología no implica arrojarnos al carácter futurista del confort irrestricto, arrasando la permanencia de prácticas propias en la vida cotidiana. A su vez, y por este mismo énfasis, deja entrever su otro lado de no caer en un resguardo excesivo de las formas de una herencia cultural, quedando al margen de las grandes transformaciones que advienen. En este plano de clivaje, los procesos de criticidad son la clave para la reflexión, fundamentalmente cuando la irrupción tecnológica se cuela con visos performativos en los ámbitos más sustantivos de lo social, como lo pueden ser la educación formal o las prácticas de consumo doméstico.

La noción de novedad que caracteriza a cada producto tecnológico del *mercado,* parecen sugerir ciertos recaudos sobre el lugar que le dejamos como bienes culturales. Justamente, la publicidad de *portal wap de Personal* a la que referíamos y que presenta claramente la inversión de roles entre padre e hijo a partir de la distancia en el dominio tecnológico, puede ser perfectamente desplazada a la alteración de la relación docente-alumno con respecto a los usos de programas y software educativos (Cfr. Álvarez Gallego, 2017: 3 y s.). Sin duda, son formas de lo social que se ven alteradas y que requieren reacomodamientos. La porfía perpetua de ciertas convenciones del saber culto o del saber adulto ante el carácter irruptivo de otras condiciones de "conocer" o "vivir" a partir del uso tecnológico, trastocan el simple fluir de lo dado haciendo que aquello que se presenta como *lo nuevo* genere, al

menos, cierto tambaleo de lo establecido. De allí que la criticidad sea el bastión, desde ese doble carácter que ostenta la noción de dispositivo antes descripta. La disposición que nos arroja a asumir miradas situadas que logren poner en valor pérdidas, continuidades y transformaciones.

Conclusión

Según el enfoque conceptual-metodológico que asumimos para este trabajo, nuestra reflexión final se organiza en dos direcciones. Por una parte, el lugar atribuido a la oferta tecnológica como contenido de los argumentos publicitarios analizados; y por otra, la función y relación que, en este sentido, juega la imagen en el marco de tales formatos.

Respecto a la primera instancia del análisis, decimos que el futuro adviene como cumplimiento y como promesa en un mismo acontecer gracias a la *eficacia invisible del aparato*. La invisibilidad del aparato reside en que no suponen simplemente productos epocales, sino configuradores eficaces de la sensibilidad de una época. Podríamos afirmar, en términos filosóficos, que el aparato técnico como dispositivo es la condición de posibilidad de una sensibilidad común. De este modo, podemos acentuar respecto a las publicidades referidas que ellas generan un imaginario sobre las representaciones de usos de lo tecnológico desvirtuando la conexión entre producción y cultura.

Esta perspectiva nos introduce en la segunda y, tal vez, más significativa instancia de reflexión. Una reflexión que comparte o se apoya en esa misma perspectiva de ilusión que sostiene a la primera. Tiene su base en la estructura lingüística de los argumentos publicitarios. Los formatos mixtos que asumen estratégicamente las tiras publicitarias nos interpelan a una mirada crítica para una hermenéutica que tienda a la descomposición de unidades. Siguiendo los planteos de Barthes (1992), toda imagen es polisémica, lo que implica la

posibilidad de establecer una *cadena flotante* de significados, entre los cuales el lector puede elegir algunos e ignorar otros.

Se trata de descomponer y mirar desde otro lado lo que la publicidad "oculta" al mostrar *sus* representaciones de consumo tecnológico como *las* representaciones del consumidor. Comprendemos que si la publicidad acentúa lo tecnológico desde su origen y eficacia técnica, hay en lo tecnológico también un aspecto simbólico, es decir, funciona como reconfiguración de las apariencias. La misma publicidad, en la invisibilidad de ciertas determinaciones del aparato tecnológico, genera representaciones de usos de lo tecnológico que oculta lo que genera, la concepción de que toda máquina técnica también es un modelo explicativo de la realidad. El uso y las representaciones de lo tecnológico funcionan como un instrumento de la cultura para la edificación de un mundo en común, pues es portadora de "modos de ver", parafraseando el título del libro de Berger.

Es pertinente advertir de que el "desmontaje" desarrollado no debe declinar en una obsesión hermenéutica a la hora de analizar imágenes, ni en una práctica iconoclasta ante la imposibilidad de asumirlas como partes constitutivas de las discursividades que componen la "realidad". La consigna está, en todo caso, en asumir que la lectura de los argumentos publicitarios se sostiene en la idea de que las imágenes son siempre modeladas por estructuras profundas, ligadas al ejercicio de un lenguaje, así como a la pertenencia a una organización simbólica (cultural, social), aunque no por ello dejemos de reconocerlas como un medio de comunicación y de representación del mundo que tiene su lugar en todas las sociedades humanas.

El análisis de los spots publicitarios ha intentado, por una parte, tomar posición crítica respecto a ciertas demandas con tonos imperativos, esta noción de que hay que estar en contacto siempre, en el *ilimitado adentro de lo tecnológico*. Por

otra parte, nos ha permitido tomar posición crítica en relación a la cultura visual de esta época. Este último posicionamiento implica, entre otras cuestiones, comprender la construcción social de la imagen y establecer la conexión inherente entre producción y cultura para, a partir de allí, desmitificar la naturalización representativa del aparato técnico como mero transmisor de su cualidad funcional ligada a su confort y diseño material.

Si retomamos la idea inicial que sostiene este trabajo, expresada en que la eficacia invisible de los aparatos lleva a la creencia en el sistema social que lo sostiene, veremos cómo la lectura crítica de esta tipología de enunciados supone *ver* en qué consiste o cómo sostiene esa eficacia invisible. Tal desafío se vuelve posible a partir de lograr despejar el exceso de imágenes que opera siempre en desmedro de una función cognitiva. Quebrar el carácter figurativo de la imagen respecto a la palabra, en los términos del “giro de la imagen” anunciado por Mitchell (2009), supone una tarea crítica que permita comprender que todo lenguaje (verbal o visual) es una construcción social, y como tal sus elementos se componen y configuran exponiendo ciertos contenidos y opacando otros. En este sentido es que decimos que un posicionamiento crítico se nos presenta como una práctica capaz de desnudar los resortes del dispositivo representativo y las condiciones mismas de su credibilidad.

Aplicar una lectura de este tenor nos demanda una mirada que no se limite a sopesar la confiabilidad eventual de los productos o la verosimilitud de los mensajes, sino a examinar también los motivos que nos inclina a negar o a aceptar tal o cual versión de lo que se muestra. Una disposición que sospeche incluso de las expectativas infundadas o esperanzas desmesuradas. Desde esta perspectiva, las interpretaciones de los mensajes publicitarios no pueden construirse a partir de un rastreo objetivo, sino desde otras interpelaciones, orientadas a

cómo estos formatos logran producir un simulacro, una caricatura o una ilusión de verdad.

Asimismo, reconocer el carácter argumentativo de las imágenes se presenta como una posición epistémica necesaria para la consideración de sus cualidades en esa dirección. Lo cual implicará una estructura particular de análisis basada en las posibilidades enunciativas, la presencia de elementos implícitos, premisas cuestionables o sentidos ilusorios que se conjugan con los mismos principios de comunicación de los que dependen los discursos verbales.

Bibliografía

Agamben, G. (2016) *Que es un dispositivo.* Buenos aires: Adriana Hidalgo editora.

Barthes, R. (1992). “Retórica de la imagen”, en *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona: Paidos.

Blair, J. (2004). “The Rhetoric of Visual Arguments”, en Hill, Ch. & M. Helmers eds. *Defining Visual Rhetorics*, Mahwah: Lawrence Erlabaum.

Benjamin, W. (2017) “Capitalismo como religión”, en Benjamin, W. *Obras Libro VI. Fragmentos de contenido misceláneo. Escritos autobiográficos*. Madrid: Abada.

Berger, J. (1998) *Mirar.* Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

Cabrera D. (2008) “Las promesas de las nuevas tecnologías”, en *Revista El Monitor* N°18. Recuperado de: https://bit.ly/3oWOmIG

De Certeau, M. (2000) *La invención de lo cotidiano*. México: Universidad Iberoamericana.

Foucault, M. (2005). *El orden del discurso*. Buenos Aires: Tusquets.

——, (1995) *Las palabras y las cosas*. México: Siglo XXI editores, Distrito Federal.

Groarke, L. (2002). “Toward a pragma-dialectics of visual argument”, en Frans H. van Eemeren (Ed.) *Advances in*

Pragma-Dialectics, Amsterdam, Sic Sat / Virginia, Vale Press / Newport News, 2002.
Prensky, M. (2001) "Digital Natives, Digital Immigrants" From On the Horizon MCB University Press, Vol. 9 N° 5, October 2001.
Metz, C. (1992) *El significante imaginario.* Buenos Aires: Paidós
Mitchell, T. (2009) *Teoría de la imagen.* España: Akal.
Sivilia, P. (2008) *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires: FCE.

Selección publicitaria

Fibertel
Fibertel 1 (Auto): https://bit.ly/3HS3qP4
Fibertel 2 (Robot): https://bit.ly/3sKRgBe
Fibertel 3 (Telepatía): https://bit.ly/3vtLXsW

Celulares
Publicidad celulares padre e hijo: https://bit.ly/33ZXipc
Celulares 2 (celulares suizos): https://bit.ly/3LDej9H

---

1. Ver enlaces o links de publicidades analizadas al final del artículo. ↩
2. En Blair (2004) encontramos la idea de entimema como un argumento en el cual el sujeto enunciante, deliberadamente, deja sin enunciar la premisa esencial para su razonamiento, lo que tiene el efecto de empujar a la audiencia a participar en su propia persuasión, ya que debe reconstruir la premisa tácita. ↩
3. Término acuñado por Marc Prensky (2001), cuya obra "Digital Natives, Digital Immigrants" tuvo una fuerte influencia en los teóricos del campo. ↩
4. Véase Sivilia (2008). ↩
5. Al respecto, podemos retener la tesis de este ensayo de Benjamin en la que el capitalismo como religión teje una configuración de deseos y relaciones inaugurada sobre la centralidad de las conexiones entre culto y utilitarismo, que se relaciona, a su vez, con la ambigüedad culpa/disfrute. Es conveniente aclarar que Benjamin veía en lo tecnológico también la posibilidad de una inervación revolucionaria, en el caso de las formas técnicas como el cine. ↩
6. Nos estamos refiriendo, claro, a las posturas pesimistas en algunos autores de la Escuela de Frankfurt, o del existencialismo heideggeriano, o de Mercedes Bunz. Las tradicionales películas como *Inteligencia artificial*, Matrix, Blade Runner, *Terminator*, *Her*, o la más reciente serie *Black Mirror*, entre otras, plantean problemáticas que exponen la relación entre

lo humano y lo tecnológico.
7. El juguete fue objeto de análisis teórico precisamente por su versatilidad para expresar un producto de mercado lleno de ilusiones inocentes.

La relación texto-imagen en el problema epistémico de la representación

Paula Bustos Paz y Gustavo Gordillo Álvarez

Consideraciones preliminares

A partir del "giro lingüístico", el lenguaje se puso en el centro de las discusiones y los problemas de la filosofía de la ciencia se convirtieron en cuestiones sobre el lenguaje y sus límites. La ciencia tiene una finalidad que es enunciar, entre otras cosas, afirmaciones, negaciones y condicionales sobre el mundo, los fenómenos o las cosas que son objeto de su investigación. Más allá de la profesionalización que la ciencia experimentó desde finales del siglo XIX, lo cierto es que la tarea enunciativa de la ciencia sobre las parcelas del mundo es un fenómeno lingüístico. Las cosas, o los objetos de estudio, se pueden "explicar" o "comprender" (von Wright, 1987), pero, tanto en un caso como en el otro, las teorías científicas se expresan en términos lingüísticos. Y esto quiere decir que, en la clásica relación gnoseológica entre sujeto y objeto de conocimiento, el lenguaje es identificado como la instancia mediadora en ese vínculo. La aproximación cognitiva entre uno y otro no está avalada por los mecanismos sensibles o por el entendimiento, sino por el lenguaje (Palma, 2008).

Dentro este espectro de problemas sobre el conocimiento científico, el "giro lingüístico" planteó que lo que es posible "decir" acerca de las cosas constituye el problema en torno a la

representación de los objetos de estudio. La pregunta por la imagen cognitiva del mundo, en este contexto intelectual, encontró su respuesta en los fundamentos últimos del lenguaje. La estructura lingüística, por la que se enuncia toda teoría, consiste en una serie de condiciones lógicas que hacen posible una "representación especular" del mundo. Visto de este modo, las teorías científicas son construcciones lingüísticas que no agregan nada a lo que las cosas son en sí. Si se tuviera que apelar a la distinción kantiana entre "fenómeno" y "noúmeno" para explicar este enunciado, hay que decir que una teoría científica es el conocimiento de la "cosa en sí". De esto se sigue que los objetos de estudio de las diversas ciencias no son "apariciones" de las cosas, esto es, el conocimiento no es lo que un sujeto "configura" mediante las condiciones de posibilidad de su estructura trascendental (Arias, 2016).

Las discusiones no se agotan en las explicaciones logicistas de la representación. Los aportes provenientes de las reflexiones sobre el estatuto de las ciencias sociales generaron tópicos que pusieron en entredicho la presunta imagen de la cosa en sí. Para Russell y el primer Wittgenstein, la representación de las cosas es posible de modo especular porque la estructura del lenguaje es idéntica a la estructura del mundo. La lógica matemática proporcionaba los medios para descomponer al lenguaje hasta sus componentes atómicos y observar cómo este proceso coincide con el análisis formal de los fenómenos. Del mismo modo que un enunciado general se reduce hasta sus elementos simples constitutivos, los fenómenos singulares y observables constituyen los fundamentos de una legalidad natural. No obstante, Foucault y los teóricos de la ideología se percataron del valor histórico y situado del lenguaje. El conjunto de signos que conforma lo lingüístico no es más que una institución social atravesada por sesgos, que van desde lo personal hasta lo institucional. El reconocimiento del valor epocal del lenguaje, como de la

incidencia de la estructura valorativa de quien investiga y desde dónde se investiga, provocó un fuerte cuestionamiento al estatuto independiente y autosuficiente del lenguaje. Si el lenguaje es el mediador entre una parcela de realidad y el científico que la estudia, quiere que, desde la crítica social al lenguaje, la imagen que se monta de las cosas no puede ser una representación excelentísimamente especular.

El entramado de discusiones teóricas sobre el lenguaje pone de manifiesto la necesidad de pensar otra vez el problema de la "imagen científica" del mundo. De aquí que el objetivo del presente ensayo es elaborar una caracterización de la representación o "imagen discursiva" del mundo en el actual terreno epistémico de las ciencias, a partir de poner en tensión los elementos texto-imagen, empleando como recurso la noción de metalepsis en el discurso de ficción, recurso que permite puntualizar la ruptura discursiva devenida de la aparente separación entre sujeto-objeto de conocimiento. Recapitular esta discusión no es una mera reiteración de lo ya dicho, sino que este pensar otra vez tiene la importancia de ser una reconsideración de un entramado discursivo que sigue poniendo entre paréntesis el valor "desinteresado" de lo que la ciencia enuncia como saber objetivo. Analizar estos tópicos es partir de los viejos problemas sobre la representación para abrir las puertas a nuevas discusiones, nuevas discusiones sobre un tema en el que, si bien hay mucha literatura escrita, no está del todo agotado.

La siguiente es la estructura expositiva de argumentos propuesta para analizar el tema y alcanzar el objetivo señalado. El objetivo sugiere separar el trabajo en dos partes: la primera parte se divide a su vez en dos momentos, el primero de los cuales consiste en una noticia histórica y conceptual del "giro lingüístico"; el segundo, corresponde a una exposición detallada del problema de la representación o "imagen científica" del mundo en el contexto intelectual de dicho giro,

particularmente desde las posturas de Russell y el primer Wittgenstein. La segunda parte también se separa en dos instancias: la primera consiste en una crítica a la noción formal de representación, especialmente desde las posturas de Foucault y Wallerstein; la segunda, contiene una exposición minuciosa del sentido crítico de la noción de "imagen científica" del mundo, a partir de un análisis del cuento *Continuidad de los parques* de Cortázar como un símil entre el discurso de ficción y el discurso del quehacer científico.

La presente investigación sostiene la afirmación que las construcciones teóricas o las hipótesis científicas no son imágenes especulares del mundo, más bien se tratan de un entramado discursivo que, si bien es científico, en él participan diversos elementos que no son precisamente científicos. El conjunto de signos lingüísticos que median la relación sujeto-objeto es el resultado de un matrimonio entre prácticas objetivas y productos culturales arraigados epocalmente. La "imagen" que delinea una teoría científica sobre alguna parcela del mundo está distorsionada por los componentes ideológicos del investigador, por los de la institución en la que investiga y por los grupos de poder. Sin embargo, esto no quiere decir que el discurso científico, o que la imagen teórica que la ciencia produce sobre sus objetos de estudio, recaiga en un relativismo teórico del "todo vale". Que el lenguaje sea histórico-cultural y que la práctica científica importe tanto como el producto de la ciencia, no significa que aquello que *se dice* de las cosas no tenga rigor objetivo.

1. La imagen discursiva del mundo como reflejo especular

1.1. El "giro lingüístico" de la filosofía analítica

Hacia finales del siglo XIX y principios del XX, pensadores de la tradición analítica como Frege, Russell y Wittgenstein

consideraron que la solución a muchos de los problemas filosóficos se alcanzaría a través de un cuestionamiento a la naturaleza del lenguaje. La creación de la lógica simbólica fue determinante en el inicio de esta problematización que recibió el nombre de *linguistic turn*[1]. Este renovado interés por el lenguaje consistió en un tipo de tematización formal y se constituyó en uno de los temas principales de todo el siglo XX (Fabris, 2015)[2]. Estos filósofos del lenguaje pensaban que el análisis y la reflexión teórica sobre el "significado" lingüístico constituían las herramientas más importantes para esclarecer la semántica del lenguaje cognoscitivo. No obstante, a mediados de siglo, se levantaron algunas reacciones a esta tradición, reacciones que consistieron en una ampliación de la indagación filosófica sobre el lenguaje hacia todas las formas posibles de su "uso". De aquí que el *linguistic turn* estuvo ligado, en sus comienzos, al objetivo metafilosófico de disolver los problemas tradicionales a partir de una comprensión más apropiada de la "lógica" subyacente del lenguaje, pero, con el tiempo, esta preocupación fue gradualmente sustituida por un interés más directo en los problemas que suscitan los aspectos comunicacionales del lenguaje.

La historia de la filosofía analítica del siglo XX puede identificarse por la rapidez con la que diferentes movimientos surgieron, alcanzaron su esplendor y fueron perdiendo su vigor, por ejemplo, el idealismo en sus variantes absolutista y subjetivista, la teoría de los datos sensoriales, el atomismo lógico y el positivismo lógico. La decadencia de estos enfoques se debe no sólo a las críticas que recibieron por parte de sus detractores, sino también al surgimiento de otras preocupaciones y problemas que, aunque diferentes, son sus congéneres, por ejemplo, la epistemología naturalizada, la filosofía del lenguaje ordinario y el pragmatismo (Meyer, 2010). Sin embargo, la decadencia de aquellas posturas filosóficas no fue absoluta, ya que ciertos vestigios conceptuales

del enfoque formalista todavía pueden observarse en las tematizaciones de algunos teóricos del “giro pragmático”, como es el caso de la “lógica conversacional” de H. P. Grice. El deslizamiento de la pregunta por el lenguaje desde el aspecto “lógico-representacional” al “contexto de uso” abrió un abanico heterogéneo de problemas. Si bien los nuevos problemas nada tienen que ver con la tradición “analítica-semántica”, algunos autores sostienen que estos fueron abordados desde la estrategia metodológica analítica y sobre la base de algunos conceptos de esta tradición, por ejemplo, la idea de una “racionalidad” y “transparencia” conversacionales en algunos enfoques pragmáticos (Stroll, 2002; Meyer, 2010). De aquí que esta filosofía del lenguaje, la filosofía analítica, es menos una doctrina específica que una suerte de cohesión de la forma en que se abordan los problemas[3].

El *linguistic turn* es, entonces, el inicio de la tematización filosófica sobre el lenguaje cuyo enfoque analítico se extendió a lo largo del siglo XX. Dentro de la “tradición analítica” se destaca un grupo de filósofos cuyas contribuciones marcaron el inicio de determinadas doctrinas, estilos, enfoques o perspectivas que se convirtieron en modelos de análisis. Este grupo incluye a G. Frege (1848-1925), B. Russell (1872-1970), G. E. Moore (1873-1958), L. Wittgenstein (1889-1951), R. Carnap (1891-1970), G. Ryle (1900-1976), J. L. Austin (1911-1960), H. P. Grice (1913-1988), W. V. O. Quine (1908-2000) y J. Searle (1932). Según Stroll (2002), estos pensadores conforman el escenario de las principales ideas filosóficas del siglo XX, dado que, mientras algunos continuaron tradiciones teóricas en formas nuevas, estos filósofos desarrollaron enfoques singulares. Lo que Frege, Russell y el primer Wittgenstein —el del *Tractatus lógico-philosophicus* (1922)— cuestionaban desde su óptica lógica atomista, el segundo Wittgenstein —el de las *Philosophical Investigations* (1953)— junto Ryle, Austin, Grice y Searle, lo

reconocen como un campo heterogéneo de problemas que a la filosofía del lenguaje no le debía pasar por alto.

1.2. El problema del lenguaje en torno a la referencia: la identidad de forma entre lenguaje y mundo

A finales del siglo XIX y principios del siglo XX se produjeron importantes desarrollos en matemática y lógica de la mano de Cantor, Boole, Frege y Russell. La aceptación y expansión de lógica simbólica por los círculos académicos provocó la aparición de varios movimientos filosóficos importantes, a saber: la creación de lenguajes lógicamente perfectos, a finales del siglo XIX y principios del XX; el atomismo lógico de Russell y Wittgenstein, a comienzos de los años veinte; el positivismo lógico del Círculo de Viena, que tuvo su origen luego de la Primera Guerra Mundial y mantuvo su influencia hasta la década de 1960; y la epistemología naturalizada de Quine, que se inició durante los años de 1950. El surgimiento de la "lógica matemática" o "simbólica", mucho más compleja respecto de los mecanismos de validación de la lógica clásica o aristotélica, trajo muchos beneficios en materia filosófica y científica. Durante la primera mitad del siglo XX, y debido a los beneficios de su aplicación, se produjo una fuerte aceptación de este nuevo instrumento en la comunidad académica. A partir de aquí, se configuró y se expandió una concepción analítica-formalista del lenguaje. La influencia de la nueva lógica estuvo arraigada en los criterios de claridad, rigor y precisión que proporcionaba la formalización en proposiciones lógicas del discurso filosófico. Según dichos autores, formalizar una teoría era el medio necesario para resolver los problemas tradicionales que incomodaban a la filosofía, por ejemplo, el argumento ontológico. Asimismo, sumado a esto, tales pensadores del lenguaje creyeron ver en dicha formalización la estructura del mundo, esto es, la construcción de proposiciones lógicas y sus formas de validación a través de las leyes de las conectivas y demás reglas formales ponían sobre el tapete los

aspectos estructurales del mundo. De este modo, la lógica matemática no sólo resolvía los problemas filosóficos, sino también mostraba que la estructura del lenguaje era la estructura del mundo. La lógica fue pensada, entonces, como un modelo ideal para dar solución a conflictos teóricos y como fundamental para una teorización científica con pretensiones de generalización.

Las primeras reflexiones sistemáticas sobre el lenguaje las realizaron Frege, Russell y el primer Wittgenstein desde la mencionada óptica formalista. Esta corriente teórica, que recibe el nombre de tradición "analítica-semántica", toma fuerza y reconocimiento a partir de la publicación de la obra *Principia Mathematica* (1910-1913) de Russell. Lo que Russell propuso en este libro –y con lo que Wittgenstein estuvo de acuerdo en parte– fue la construcción de un lenguaje ideal, la configuración de un lenguaje lógico que, en cuanto tal, sea capaz de identificar y disolver las ambigüedades conceptuales propias del lenguaje corriente. Dicha obra tenía dos objetivos importantes: el primero, siguiendo a Frege, era demostrar que la matemática es una rama de la lógica, en el sentido que la teoría de números —la aritmética— puede reducirse a proposiciones que contienen solamente conceptos lógicos tales como constantes, variables, predicados, cuantificadores (Stroll, 2002); el segundo, era mostrar que

> la lógica matemática era un lenguaje ideal que podía captar, en una notación puramente formal, la gran variedad de patrones de inferencia y modismos, incluyendo tipos diferentes de oraciones que se encuentran en el lenguaje corriente. Al hacer lo segundo también querían mostrar cómo las expresiones vagas pueden hacerse más precisas y cómo las oraciones susceptibles de una doble lectura podían plantearse sin ambigüedades, de una forma suficientemente clara, de forma que pusieran de manifiesto las bases del equívoco (Stroll, 2002: 13).

La propuesta teórica de Russell consistía, entonces, en la construcción de un lenguaje ideal, o sea, de un lenguaje lógico para el análisis y depuración conceptual del discurso ordinario. Este sistema simbólico, con el que el primer Wittgenstein estaba de acuerdo, permitía esclarecer y corregir las confusiones en el lenguaje corriente y también en el lenguaje común de los filósofos, en la medida que lo multívoco de este tipo de lenguaje es la causa de los pseudoproblemas filosóficos. El lenguaje lógico, según estos autores, tenía dos incidencias sobre el lenguaje corriente: la una, se encuentra estrechamente vinculado con el lenguaje natural, puesto que puede tomar todo el conglomerado de tipos diferentes de oraciones y someterlas a un conjunto de transformaciones lógicas; la dos, representa un perfeccionamiento del lenguaje corriente al diagnosticar ambigüedades sutiles pero filosóficamente profundas[4], lo que permite proceder a la eliminación de toda vaguedad[5], a la disolución de los problemas filosóficos tradicionales y persistentes. Si bien Wittgenstein coincidía en este propósito con Frege y Russell, Stroll sostiene que este último "consideraba que los *Principia* suministraban un lenguaje ideal para analizar dificultades filosóficas específicas, mientras que Wittgenstein creía que incorporaba las condiciones que debería satisfacer *cualquier* lenguaje, para ser efectivamente un lenguaje" (2002: 39).

El estudio del lenguaje durante las primeras tres décadas del siglo XX no sólo consistió en disolver las ambigüedades del discurso corriente de los filósofos, sino también en ofrecer una solución a la problemática vinculada al conocimiento del mundo: ¿cuál es la relación entre lenguaje y mundo externo? (Lafont, 1993). Russell y Wittgenstein coincidían en la necesidad de distinguir dos planos cognoscitivos: el mundo objetivo de los hechos y la capacidad humana para describirlos y pensarlos. Tal separación de dominios es la clave de dicha cuestión. Si bien la respuesta de Wittgenstein discrepa en

algunos aspectos con la de su maestro Russell[6], ambos coincidían en que la lógica formal es el mejor camino para comprender esa relación y que lo planteado en los *Principia* era el paradigma que se debía respetar. Para estos filósofos del lenguaje, el valor estrictamente analítico de la formalización del discurso brindaba, además de la purificación de las significaciones ambiguas, la estructura de los hechos que se afirmaban o se negaban en las proposiciones analizadas. Esto significa que el lenguaje lógico tiene la capacidad para decantar con precisión los rasgos estructurales básicos del mundo a través de un isomorfismo de esa clase. La transformación lógica de cualquier teoría referida al mundo mostraba los aspectos estructurales de este, lo que ponía de manifiesto –según creían– el carácter representacional del lenguaje y su significado.

Russell y Wittgenstein fundamentaron la presunta identidad de forma entre lengua y mundo a partir de la noción de "atomismo lógico", una noción teórica que Russell desarrolló en las obras *La filosofía del atomismo lógico* (1918) y *El atomismo lógico* (1924), y que Wittgenstein expuso en el *Tractatus lógico-philosophicus* (1922). El "atomismo lógico" es una teoría analítica-semántica del lenguaje que parte de la distinción que hace Russell, y que Wittgenstein comparte, entre "hechos" y "particulares" o, lo que es igual, entre un fenómeno natural y la serie de elementos naturales que lo integran. Según estos autores, la formalización en la notación simbólica ("p", "q", "r"…) de un enunciado referido a un "hecho" es la puesta de manifiesto de la estructura compleja del mundo. El enunciado, al ser formalizado, queda dividido en sus componentes particulares "p", "q", "r", cuyo comportamiento y relaciones dependerán de las reglas de inferencia que le corresponden a la proposición analizada. Algunos "particulares" son simples y estos son

> los átomos últimos a los que se llega mediante el análisis lógico. Son las «piezas de construcción», los «bloques» para construir las estructuras complejas que son los hechos [...] La conexión entre lenguaje y realidad tiene así una relación de doble sentido: en primer lugar, una relación entre proposiciones que se corresponden con los hechos y que, cuando en realidad se corresponden, producen la verdad; en segundo lugar, la relación entre los nombres y los particulares de manera que, si algo es realmente un nombre propio, debe haber una cosa individual correspondiente que el nombre denota (Stroll, 2002: 43-44).

En la notación simbólica o formal queda expresado tanto el "hecho" y los "particulares" –o fenómenos que lo componen– como las relaciones que existen entre estos, lo que significa, por un lado, que la estructura y el funcionamiento del universo natural son la estructura y funcionamiento del lenguaje y, por el otro, que la verdad es evidente. Las proposiciones son verdaderas cuando se da una relación biunívoca entre la manera en que se organizan sus componentes lingüísticos y los particulares que se enlazan en el mundo y constituyen el hecho. Si ambos elementos conforman una relación especular, esto es, si las proposiciones simples de un enunciado coinciden con los particulares y, en su totalidad, con el hecho natural, quiere decir que hay representación especular del fenómeno a partir de un isomorfismo entre lengua y mundo. Esto significa que lenguaje y mundo tienen en común la estructura lógica: las proposiciones lógicas describen la armazón del mundo y, por lo tanto, lenguaje y mundo se mantienen en una relación especular en el que la representación que hace el primero del segundo se ofrece en una suerte de mapa a escala 1 – 1 (Tarragona, 2015). El lenguaje duplica fotográficamente el mundo y, sobre la base del presupuesto de que la verdad está en él, los elementos del lenguaje adquieren su significado en una necesaria correlación con los elementos de la realidad, elementos que son su significado (Tarragona, 2015).[7] Como

afirma el propio Wittgenstein (2009), en su anotación 4.0311, “un nombre está en lugar de otra cosa, y otro en lugar de otra, y están conectados entre sí. Y todo el conjunto, como una figura viva, presenta el hecho atómico”.[8] El lenguaje está pensado en términos de un cálculo lógico cuyas fórmulas básicas –proposiciones elementales– se encuentran en una relación isomórfica con los hechos del mundo. En consecuencia, y partiendo de las afirmaciones de sus predecesores, Wittgenstein pensaba que, para efectuar una representación atinada de la realidad, había que emplear una lógica simbólica como la de los *Principia*, una lógica que elimine los defectos que se encuentran en el lenguaje corriente y represente los aspectos estructurales del mundo. El lenguaje es, para la tradición analítica-semántica, una estructura que no sólo denomina objetos existentes, sino que también figura las relaciones existentes que estos mantienen entre sí.

2. La imagen discursiva del mundo desde una perspectiva crítica

2.1. La representación o imagen discursiva del mundo en las ciencias sociales: una crítica desde el problema de la objetividad

Las propuestas filosóficas de Russell y del primer Wittgenstein en torno al lenguaje delinean un tipo de conocimiento especular y, por lo tanto, absolutamente verdadero y objetivo. Ambos pensadores del “giro lingüístico” responden a una lógica aristotélica de la verdad, esto es, que un enunciado es verdadero en la medida que aquello que nombra o caracteriza tiene su correlato en lo empírico (Llamazares, 2011). Si bien es cierto que esta idea es un reduccionismo del concepto de “verdad”, reduccionismo que se replicó fuertemente en el Círculo de Viena con el positivismo lógico, no es ilegítimo para las ciencias empíricas. El problema entonces no radica en esto, sino en que este correlato entre las palabras y las cosas se

pensó en términos de identidad lógica y se trasladó como *conditio sine qua non* para las ciencias sociales. Como indica Tarragona (2014), si lenguaje y mundo tienen una identidad de forma, la representación del segundo por el primero se da a una escala 1 – 1. Desde esta lógica del lenguaje, las construcciones teóricas del mundo plantean un tipo de "verdad objetiva", en el sentido que refleja fielmente la estructura, características y condiciones de los objetos estudiados. El conocimiento científico no sólo es verdadero de manera absoluta, ya que "lo que se dice" es exactamente lo mismo que la "cosa" nombrada, sino que, debido a esto, es "objetivo".

La identidad de forma entre lenguaje y mundo permite que la representación no dependa de aspectos culturales, sociales, políticos y psicológicos. El lenguaje, al tener la misma estructura que el mundo, recibe la información proveniente de éste, la que se acomoda en términos de verdad y validez, porque, además de dicha identidad de forma, los significantes o las palabras son vacíos de sentido. En esta relación gnoseológica existe una separación ontológica radical entre quien representa y lo que es representado. El sujeto cognoscente —el científico— no está vinculado de manera cultural o psicológica con el objeto de conocimiento —el mundo—, sino que mantiene con él una distancia "insalvable". El lenguaje recepta o hace "encajar" la información y, con esto, hace posible un saber especular y desinteresado. El conocimiento no es, entonces, el proceso de una construcción mediante una interacción significativa entre ambos elementos de la relación gnoseológica, sino el reflejo exacto de los objetos gracias al receptáculo incólume del lenguaje, o sea, de la sintaxis y del vacío de significado de las palabras.

Un ejemplo literario, y no por esto menos verdadero, es el cuento de Jorge Luis Borges titulado "Del rigor de la ciencia". En esta narración, Borges grafica y cuestiona la propuesta de Russell y del primer Wittgenstein en torno al lenguaje y a la

relación de éste con el mundo. El autor argentino cuenta lo siguiente:

> En aquel Imperio, el Arte de la Cartografía logró tal Perfección que el mapa de una sola Provincia ocupaba toda una Ciudad, y el mapa del Imperio, toda una Provincia. Con el tiempo, estos Mapas Desmesurados no satisficieron y los Colegios de Cartógrafos levantaron un Mapa del Imperio, que tenía el tamaño del Imperio y coincidía puntualmente con él. Menos Adictas al Estudio de la Cartografía, las Generaciones Siguientes entendieron que ese dilatado Mapa era Inútil y no sin Impiedad lo entregaron a las Inclemencias del Sol y los Inviernos. En los desiertos del Oeste perduran despedazadas Ruinas del Mapa, habitadas por Animales y por Mendigos; en todo el País no hay otra reliquia de las Disciplinas Geográficas (Borges, 1996: 225).

Como puede apreciarse aquí, el lenguaje representa de manera especular o fotográfica el mundo, que en este caso es el Imperio. Lo que las palabras dicen, que aquí es el mapa, reflejan el objeto de manera exacta, lo que provoca un deslizamiento de quien pone en marcha la actividad de representar. Si el sujeto que representa no es partícipe de esta actividad, el conocimiento que se produce no está atravesado por la condición humana, o sea, por el contexto cultural, histórico y valorativo que configura la subjetividad. El mapa del Imperio es exacto respecto de cada vericueto del Imperio en tanto que en su elaboración no participan aspectos valorativos, culturales e históricos, lo que significa que nada condiciona su confección o que nada plantea sesgos en el conocimiento geográfico.

En el caso del escenario natural, existe una cierta independencia de los hechos respecto del investigador, lo que permite objetivarlos. Sin embargo, también es cierto que en las ciencias sociales el objeto de estudio es una racionalidad que puede interpelar a su investigador y, por consiguiente, no hay

independencia entre sujeto y objeto. Como indican Schuster y Pecheny, la racionalidad que ordena, clasifica y expresa el conocimiento

> no es tan solo una propiedad del científico, sino también potencialmente de su "objeto", el que, como sabemos a esta altura de los acontecimientos es, en tanto *sujeto*, peculiar respecto del de las ciencias naturales. La relación entre investigadores e investigados no es entonces en las ciencias sociales una relación de *sujeto* a objeto clásica; se trata más bien de una relación de *interacción significativa* [...] una interacción de pares, caracterizada por su dimensión dialógica y plena de significación (2002: 238).

En general, la ciencia es una de las tantas prácticas sociales existentes, lo que significa que la actividad científica es un producto sociocultural específico, cuyas propiedades son similares a las de la sociedad que estudia (Schuster & Pecheny, 2002; Wallerstein, 2006). Las ciencias sociales, entonces, se encuentran comprometidas con las prácticas de la vida cultural y política, en la medida que, por un lado, el científico es parte de las formas del orden social y, por el otro, produce "reinterpretaciones con efectos potencialmente activos sobre la realidad y las formas de la organización social y sus procesos" (Schuster & Pecheny, 2002: 238). De aquí se sigue que las ciencias sociales producen conocimiento a partir de una interrelación significativa con otras racionalidades, dentro de un marco ideológico y valorativo propio del contexto de práctica, que penetra en las estructuras de las ciencias, en las metodologías y en técnicas de investigación.

El insorteable arraigo sociocultural de las ciencias sociales involucra una crítica muy fuerte al valor cognitivo más recurrente y exigido en la práctica científica del último siglo y medio: la "objetividad". La "objetividad" parte del supuesto

distanciamiento entre sujeto y objeto de conocimiento, es decir, un principio que, en el contexto de las nacientes ciencias sociales –finales del siglo XIX y principios del XX–, se introduce a éstas como condición para su constitución. Ahora bien, si el lenguaje tiene la misma estructura que el mundo, la conciencia o el "yo" no tiene incidencias en el saber que se produce, puesto que la información proviene de las cosas y se ajusta, en términos de verdad y validez, en el receptáculo que permite su representación isomórfica. Este valor cognitivo, la "objetividad", está ligado a la "neutralidad valorativa" del conocimiento: ser objetivo implica no inmiscuir la ideología, las valoraciones subjetivas del investigador o de los grupos o comunidades de investigadores en la producción de conocimiento. Sin embargo, el arraigo sociocultural de las ciencias sociales, más las características de su objeto de estudio, no permite pensar un conocimiento de lo social que sea objetivo o neutro. Si el objeto investigado es un sujeto, quiere decir que el objeto, como el pintor de *Las Meninas*, mira, capta al investigador y lo hace parte de la representación que éste representa (Foucault, 1968). Y lo hace parte de ésta no sólo en la medida que puede interactuar con su investigador, sino también porque éste es parte constitutiva del mundo de la vida.

La concepción filosófica de la "representación especular" fue uno de los temas principales del Círculo de Viena y del positivismo lógico. Esta propuesta sobre el lenguaje y el conocimiento en la ciencia durante el primer tercio del siglo XX tuvo un fuerte impacto en los círculos académicos. Wallerstein (2005) observa que en la cultura occidental se acostumbró a pensar que la "ciencia" era el único medio capaz de ofrecer conocimientos certeros, dado que la filosofía, la teología y la sabiduría popular ofrecían verdades discutibles. Esta idea, que se sustenta en la objetividad y supuesta certeza especular del conocimiento científico, no es otra cosa que un postulado

ideológico y cultural dominante que se conoce con el nombre de "cientificismo". El "cientificismo" es la postura ideológica responsable del "monismo metodológico" (von Wright, 1987) en el contexto de la naciente ciencia social, esto es, la imposición de la metodología de las ciencias físico matemáticas a las ciencias sociales y, consecuentemente, la imposición de un tipo de "saber" para lo social. Si estas últimas querían ser "ciencia", entonces, debían investigar su objeto de estudio del mismo modo que lo hacían las ciencias naturales: como un fenómeno natural del que se puede "hablar" y "escribir" con certeza absoluta. De aquí que el "cientificismo" es la postura que defiende la idea de que "la ciencia es desinteresada y extrasocial, que sus enunciados de verdad se sostienen por sí mismos sin apoyarse en afirmaciones filosóficas más generales y que la ciencia representa la única forma legítima del saber" (Wallerstein, 2005: 19).

Durante los últimos 20 años, se puso en tela de juicio a la ciencia y esto permitió poner sobre el tapete la serie de sus postulados ideológicos. De estos cuestionamientos surge que la ciencia también es ideológica, subjetiva y poco fiable, en la medida que es posible distinguir en las conceptualizaciones científicas muchas premisas metafísicas que reflejan las posturas dominantes de cada época. Según Wallerstein (2005; 2006), los científicos elaboran el conocimiento, la imagen discursiva de las cosas, entre dos aspectos situados: entre un "sesgo deliberado" y un "sesgo estructural" o institucionalizado. Esto significa que los científicos están sujetos a muchas presiones internas y externas, presiones que condicionan la producción del conocimiento y, por lo tanto, lo que éste dice, afirma, niega o pone en duda. La premisa de la "objetividad" supone que los investigadores actúan de manera "desinteresada", o sea, que hay neutralidad valorativa en el conocimiento. La "objetividad" entonces implica que el científico investiga

> todo lo que exige la lógica de su análisis y los modelos emergentes de los datos, y estará dispuesto a publicar los resultados incluso si la publicación afecta las políticas sociales que él apoya o daña la reputación de colegas que admira (Wallerstein, 2005: 18).

No obstante, como se dijo, los científicos no son investigadores aislados de los contextos sociopolíticos y culturales, sino partes constitutivas de éstos. Entre las distintas presiones que recaen sobre los científicos, puede decirse que, en lo que hace a las "internas", éstos tienen valoraciones personales que condicionan la elección de las premisas teóricas; y, en lo que respecta a las "externas", los científicos experimentan presiones de los gobiernos, de ciertas instituciones o personas influyentes y colegas. De este modo, la ciencia social no puede producir un conocimiento o una imagen discursiva de las cosas que sea "objetiva" en los términos planteados por el "cientificismo", esto es, como verdad certera y no condicionada por el objeto y por el entorno sociocultural del investigador. De aquí que Wallerstein piensa que, en última instancia, una manera prudente de pensar la ciencia y el conocimiento científico es a partir de los siguientes dos enunciados:

> 1) Hay un mundo que trasciende nuestra percepción, que siempre ha existido y siempre existirá. Ese mundo no es un producto de nuestra imaginación. Con este enunciado, rechazamos concepciones solipsistas del universo. 2) Ese mundo real puede conocerse *parcialmente* por métodos empíricos y el conocimiento obtenido puede resumirse en teorizaciones heurísticas. Aunque no es posible conocer íntegramente el mundo ni, por cierto, predecir el futuro correctamente (pues el futuro no está dado) resulta muy útil ir en busca del saber para tener una interpretación más acabada de la realidad y mejorar las condiciones de nuestra existencia (Wallerstein 2005: 19-20).

Si la “objetividad” implica un abordaje inteligente y honesto, pero no desinteresado, ¿cómo es posible entender este valor cognitivo en las ciencias sociales? Al ser condicionado el modo de producción de saber, ¿cómo es el conocimiento o la imagen discursiva del mundo o del fenómeno estudiado en un marco de presiones internas y externas? Siguiendo en la lógica argumentativa de Wallerstein (2005; 2006), Schuster y Pecheny (2002) consideran que es preciso separar el concepto de “objetividad” del de “neutralidad valorativa” a la hora de pensar la actividad cognitiva de la ciencia social, en la medida que no existe entre ambos un vínculo natural e inseparable. Esta posición se fundamenta en el postulado crítico de Habermas sobre la “objetividad” en dicho tipo de ciencias. Habermas observa que la ciencia no puede asegurar la objetividad de su conocimiento recurriendo al ficticio papel del científico como “observador desinteresado” y, por lo tanto, situado en un lugar utópico fuera del contexto vital. Por el contrario, la “objetividad” en las ciencias sociales es posible a partir del reconocimiento situado del investigador, del valor crítico y del posicionamiento teórico asumido por aquel. Es decir, “para aspirar a la objetividad en las ciencias sociales es necesario juzgar, tomar partido” (Schuster & Pecheny, 2002: 239).

Con esta redefinición del concepto de “objetividad”, Habermas apunta a que el conocimiento científico social es un saber que pretende “comprender” el sentido subjetivo de las “acciones” que se quieren explicar y, para esto, es necesario conocer los “criterios” sobre los que se sustenta la acción y que son compartidos por los interlocutores. Asimismo, el científico social debe reconocer que estas acciones y sus criterios se basan en “razones”, puesto que un actor social tiene justificaciones para sus acciones, y que estas sólo pueden ser “comprendidas”. Ahora bien, Habermas sostiene que, para explicar en ciencias sociales,

> es necesario comprender el sentido de las acciones, para comprender dicho sentido es necesario comprender las pretensiones de validez inherentes a las acciones, dichas pretensiones se apoyan argumentativamente en razones que son susceptibles de juicio, por ende explicar en ciencias sociales implica juzgar (Schuster & Pecheny, 2002: 240).

La producción de conocimiento se basa entonces en el acto crítico del científico, en el posicionamiento teórico y en los juicios dentro de un marco de condicionantes circunstanciales. El saber que se produce no puede pensarse como una representación neutra, como una imagen discursiva que refleja lo estudiado tal como el objeto es. Los condicionantes sociales, culturales y políticas, más el acto de juzgar del científico, si bien producen un saber condicionado desde distintos sectores, no quiere decir que el conocimiento social se invalida o se anula. Al contrario, el conocimiento es más inteligente y honesto en la medida que lleva en sí mismo el reconocimiento de los aspectos epocales que lo constituyen. No obstante, es preciso señalar que la imagen discursiva de los sujetos estudiados no sólo es el resultado de la serie de condicionantes contextuales, sino también, como indican Foucault (1968) y Wallerstein (2005; 2006), es el producto de una interpelación por parte del objeto investigado, puesto que éste es un “sujeto” o una conciencia.

En este sentido, Foucault (1968) advierte, en su análisis del cuadro *Las Meninas* de Diego Velázquez, que el rol del sujeto en la representación clásica –o isomórfica reflejante– se encuentra desdibujado o negado. Para el filósofo francés, el cuadro de Velázquez es una producción artística que representa la “representación” clásica, pero, a su vez también, es una crítica a ésta desde el punto de vista de las ciencias sociales. El cuadro

> intenta representar todos sus elementos [los de la representación isomórfica], con sus imágenes, las miradas a las que se ofrece, los rostros que hace visibles, los gestos que la hacen nacer. Pero allí, en esta dispersión que aquella recoge y despliega en conjunto, se señala imperiosamente, por doquier, un vacío esencial: la desaparición necesaria de lo que la fundamenta —de aquel a quien se asemeja y de aquel a cuyos ojos no es sino semejanza. Este sujeto mismo —que es el mismo— ha sido suprimido. Y libre al fin de esta relación que la encadenaba, la representación puede darse como pura representación (Foucault, 1968: 25).

Para Foucault, *Las Meninas*no sólo desdibuja de la escena al sujeto cognoscente y, en consecuencia, la representación se representa "pura", sino también tiene la particularidad de poner al descubierto la imposibilidad de ésta en las ciencias sociales por la inseparabilidad entre los componentes gnoseológicos: sujeto y objeto. Foucault sostiene que el cuadro

> ofrece todo el ciclo de la representación: la mirada, la paleta y el pincel, la tela limpia de señales (son los instrumentos materiales de la representación), los cuadros, los reflejos, el hombre real (la representación acabada, pero libre al parecer de los contenidos ilusorios o verdaderos que se le yuxtaponen) (1968: 20-21).

En el cuadro, Velázquez se muestra pintando en un gran lienzo a los modelos que virtualmente se encuentran en la posición del espectador. El lienzo está de espaldas a éste y de frente al pintor, mientras que los demás personajes del cuadro, la infanta, las meninas, los enanos y el hombre al fondo en la escalera, se encuentran, en su mayoría, con la mirada puesta hacia los modelos. Respecto de esto último, al fondo, detrás del pintor y de la infanta, un espejo refleja a los modelos que Velázquez retrata en el gran lienzo de la izquierda: el Rey

Felipe IV y su esposa Mariana. Ahora bien, con la mirada que arroja el pintor hacia el espacio invisible del espectador le indica a Foucault (1968) que este último se incorpora al cuadro en una relación de "reciprocidad". Tal observación le permite pensar en cómo es en realidad la relación gnoseológica y el conocimiento que se produce en esta. Si se piensa al espectador como un científico que observa el cuadro como a un objeto distante de conocimiento, es posible inferir que el espectador ve al cuadro como una escena que se ofrece a su representación, pero que, si se detiene en la mirada del pintor, el espectador y aquello que lo rodea pasa a convertirse en una escena que se escruta y ordena desde la perspectiva del cuadro, particularmente, desde la del pintor. Esto significa que la relación entre sujeto y objeto de conocimiento en las ciencias sociales no es de distanciamiento radical, sino que los acontecimientos, que son productos de sujetos o conciencias, tienen niveles de incidencia en quienes los investigan. El vínculo gnoseológico no es formal y pasivo, sino de "pura reciprocidad" entre racionalidades, puesto que, en este lugar preciso,

> el contemplador y el contemplado se intercambian sin cesar. Ninguna mirada es estable o, mejor dicho, en el surco neutro de la mirada que traspasa perpendicularmente la tela, el sujeto y el objeto, el espectador y el modelo cambian su papel hasta el infinito [...] ¿Vemos o nos ven? (Foucault, 1968: 14).

La disposición del cuadro y sus personajes se desdobla en este juego de "reciprocidad". Tal juego es un aspecto crítico que pone en cuestión la "objetividad" del conocimiento científico, "objetividad" que el cientificismo había impuesto para las nacientes ciencias sociales (Wallerstein, 2006). En la pintura de Velázquez, lo que ven todos los personajes del cuadro —o sea, los modelos— son también los personajes a

cuyos ojos se ofrecen como una escena que contemplar, de manera que "el cuadro en su totalidad ve una escena para la cual él es a su vez una escena" (Foucault, 1968: 23). El hecho de que el espectador-científico sea contemplado por aquello que observa, quiere decir que la relación sujeto-objeto de conocimiento es un vínculo interdependiente, constante y significativo por la naturaleza similar de ambos componentes. El sujeto no es una entidad distante del objeto, sino una racionalidad condicionada por las particularidades y comportamientos del objeto, que es, a su vez, un sujeto. Si bien en las ciencias naturales los fenómenos tienen cierta independencia de la racionalidad del científico, esto no es posible en el campo de las ciencias sociales, en el que el objeto de conocimiento es un sujeto situado en un marco de condicionantes circunstancial. Dicho en términos de Foucault (1968), el objeto es como el pintor que examina a quien lo examina.

2.2. El cuento de ficción como un símil del problema de la representación en la relación sujeto-objeto-imagen discursiva

El cuento fantástico *Continuidad de los parques* de Julio Cortázar permite pensar, desde un recurso literario, la crítica al formalismo del lenguaje, que supuso la presunta identidad de forma entre la estructura del mundo y la estructura del lenguaje. Sin pretensiones de un análisis exclusivamente literario, algunos recursos propios de la narratología permiten exponer los marcos ontológicos que dan cuenta de la imposibilidad de la separación gnoseológica entre sujeto y objeto de conocimiento. En términos de Foucault (1968), identificar el "punto de fuga" permite presentar una fisura discursiva, fisura que proyecta la interacción significativa y constante entre sujeto-objeto en la construcción del discurso científico. De aquí que la imagen discursiva del mundo, la representación de éste por parte del lenguaje, no puede ser especular, sino el resultado de una construcción interactiva,

siempre “interesada”.

El discurso de ficción, en cuanto objeto, debe ser entendido en esta primera instancia como la construcción artística de los acontecimientos de una historia que crean una realidad, la ordenan y la organizan, constituyendo así la modalidad lingüístico-comunicativa de lo acontecido, es decir, el reflejo aparentemente biunívoco y sin ambigüedades sobre la imagen discursiva del mundo. Todo discurso de ficción se crea sobre la base de una *διήγησις* (diégesis) que estructura los hechos pero que, a su vez, cuenta con un ordenamiento interno devenido del tiempo del “relato” y del tiempo de la “historia”. El “relato” alude a cómo se narran los acontecimientos, mientras que la “historia” es el argumento que se cuenta. Ambos poseen tiempos diferentes en los que se presentan anacronías, pausas y asincronías, diferencias aspectuales que, aunque no se desarrollan en profundidad, son de utilidad para establecer dicha fisura discursiva.[9] De esta manera, la “narración” es el acto productor del que se desprenden y forman parte el “relato” y la “historia”.*Continuidad de los parques* posee la particularidad de romper con el esquema del discurso unilateral, aquella construcción que se circunscribe a una sola historia lineal, y elabora un discurso en el que se concatenan dos historias bajo la dirección de un solo relato. Teniendo en cuenta esto, puede entenderse que el tiempo del relato en el cuento implica dos momentos en el desarrollo de hechos aparentemente aislados (historia “a” e historia “b”), pero que luego se unifican conformándose como una continuación cíclica. Si se toma la figura del personaje como a la de un investigador y el desarrollo de las acciones como el camino del quehacer científico, puede hacerse más evidente la coyuntura crítica sobre si es posible hacer “análisis científicos que no sean cientificistas” (Wallerstein, 2005: 21), entendiendo a la ciencia como desinteresada, neutral en cuanto a valoraciones sociales. La tan afamada “verdad incuestionable” se ve atravesada por

una narración que tiene como eje un relato presuntamente especular que termina decantando en una visión sesgada y heurística de la imagen del mundo.

En la estructuración de manera lineal presentada por Cortázar, la historia “a” introduce a “b” y ésta, a su vez, vuelve a introducir a “a” pero ya desde una perspectiva intradiegética. Este proceso cinético que se aborda desde la narrativa de ficción no hace más que poner nuevamente en discusión la fiabilidad de “los métodos y la cosmovisión epistemológica de la mecánica newtoniana” (Wallerstein, 2005: 25), la que presuponía la posibilidad de descubrir conocimiento con extremo valor de certeza. La historia “a” describe el hecho puntual de un hombre que retoma la lectura de una novela:

> Arrellanado en su sillón favorito, de espaldas a la puerta que lo hubiera molestado como una irritante posibilidad de intrusiones, dejó que su mano izquierda acariciara una y otra vez el terciopelo verde y se puso a leer los últimos capítulos [...] Gozaba del placer casi perverso de irse desgajando línea a línea de lo que lo rodeaba, y sentir a la vez que su cabeza descasaba cómodamente en el terciopelo del alto respaldo, que los cigarrillos seguían al alcance de la mano, que más allá de los ventanales danzaba el aire del atardecer bajo los robles (Cortázar, 2014: 9).

A través de esta focalización del hombre leyendo una novela, puede evidenciarse la perspectiva en la que se presenta: se explicita un acercamiento hacia el personaje, sus acciones y el entorno que lo rodea. Más adelante en el texto la focalización cambia, se hace mención ya no al hombre que lee la novela sino a los personajes de ésta, introduciendo así la historia “b”. Sin embargo, no será hasta las últimas líneas del final del cuento en el que el desenlace de “b” vuelve a introducir a “a” pero ya no desde una focalización paralela,

sino más bien ulterior:

> Los perros no debían ladrar, y no ladraron. El mayordomo no estaría a esa hora, y no estaba. Subió los tres peldaños del porche y entró. Desde la sangre galopando en sus oídos le llegaban las palabras de la mujer: primero una sala azul, después una galería, una escalera alfombrada. En lo alto, dos puertas. Nadie en la primera habitación, nadie en la segunda. La puerta del salón, y entonces el puñal en la mano, la luz de los ventanales, el alto respaldo de un sillón de terciopelo verde, la cabeza del hombre en el sillón leyendo la novela (Cortázar, 1959: 10-11).

Aunque un tanto más breve, es esta última oración la que recupera las mismas pormenorizadas descripciones[10] que sirven de nexo *ad infinitum* entre “a” y “b”. Las descripciones del escenario (el sillón de terciopelo verde y su alto respaldar, los ventanales y el hombre que lee de espaldas hacia la puerta del estudio) y de la conciencia del personaje apuntan hacia un desplazamiento de la independencia entre sujeto y objeto, lo que trae como consecuencia una crítica a la presunta formalidad pura del lenguaje y de su representación. Tras un giro sutil en la narración, se introduce al personaje que lee la novela en la historia “b” ya no como personaje-lector, sino como personaje-protagonista, es decir, el sujeto que, en principio observa-lee desinteresado, ahora se ve inmerso dentro del proceso. El aparente paralelismo entre “a” y “b” se rompe cuando, ya hacia el final del cuento, el narrador retoma una secuencia descriptiva precisa que da cuenta de la “fisura” discursiva entre las historias “a” y “b”. Tal fisura denota a un personaje-investigador que, lejos de observar al objeto con distancia, se involucra de tal forma que termina siendo parte del objeto al cual observa, algo que puede entenderse como una construcción cognitiva de “interacción significativa” (Schuster, 2002). Esta interacción aborda la interpretación y

reinterpretación de los hechos que han ido alternándose en la construcción del discurso de ficción, hechos especulares desarrollados en escenarios aparentemente diferentes ya que "al parecer, las palabras y las imágenes se implican inevitablemente en una "guerra de signos" (lo que Leonardo llamó *paragone*) en la que lo que se discute son cosas como la naturaleza, la verdad, la realidad y el espíritu humano" (Mitchell, 2016: 71).

Retomando el símil del investigador, el discurso de ficción da cuenta de las marcadas diferencias entre el mundo social y el mundo natural, diferencias que motivan dicho punto de fuga. Sin embargo, el nexo *ad infinitum* entre "a" y "b" no hace más que reflejar una suerte de "puente de Einstein-Rosen" entre lenguaje (lectura de la novela) y mundo (acciones dentro de la novela). La fisura discursiva rompe con la separación entre sujeto (personaje-lector) y objeto (novela-hecho), generando así una interdependencia entre ambos términos y, a su vez, incorporando la "racionalidad" como propiedad del objeto y no únicamente de su investigador. La traslación de "a"-"b" /sujeto-objeto da cuenta no solo de la ruptura de una lógica lineal, sino también de la inestabilidad que se teje en todo el cuento. La aparente representación idéntica de la naturaleza de las cosas sufre un quiebre al denotar que el científico ya no responde a las estructuras del sistema-mundo anterior, sino que, más bien, apela y se involucra en los desafíos que plantean las nuevas estructuras del saber de las ciencias sociales. Esto significa que el investigador, el científico, no sólo forma parte del contexto sociocultural y político en el que desarrolla su actividad, sino también se encuentra comprometido con él en una constante interacción. Como bien señala Foucault en su análisis de *Las meninas*, "ninguna mirada es estable o, mejor dicho, el sujeto y el objeto, el espectador y el modelo cambian su papel hasta el infinito" (1986: 14). De este modo, es evidente que dicho proceso de traslación pone en discusión hasta qué punto no es

el personaje-investigador parte de este “juego de representación”. En palabras de Goodman,

> Un objeto se parece a sí mismo en grado máximo pero rara vez se representa a sí mismo; el parecido, a diferencia de la representación, es reflexivo. Una vez más, a diferencia de la representación, el parecido es simétrico: B se parece a A y A es como B, pero mientras que una pintura puede representar al Duque de Wellington, el Duque no representa a la pintura. Por otro lado, en muchos casos ninguno de los automóviles de una línea de ensamblaje es la misma imagen de los otros; y un hombre normalmente no es una representación de otro hombre, ni siquiera la de su hermano gemelo. Claramente, el parecido en cualquier grado no es condición suficiente para la representación… y tampoco es *necesario* para la referencia: casi cualquier cosa puede representar a otra. Una imagen que representa un objeto, al igual que un pasaje que lo describe, refiere a él, y, más particularmente, lo *denota*. La denotación es el corazón de la representación y es independiente del parecido (Tomado de Mitchell, 2016: 83).

En este sentido, las palabras de Goodman refieren a las infinitas formas de representación que no hacen más que remarcar la inestabilidad especular de los objetos que se representan. Este quiebre o fisura imprime nociones paradojales que desestabilizan la linealidad de una lógica que da por supuesto una estructura objetivista, aquella que impone una distancia entre sujeto-objeto. El problema de la representación en la relación sujeto-objeto-imagen discursiva, en este sentido, debe ser entendida como un juego visual que transgrede la idea de la imagen científica del mundo, es decir, aquella que tiende a ser desinteresada. Al igual que las obras de Escher, la imagen discursiva del mundo, en este símil entre discurso de ficción y discurso del quehacer científico, posee una contrapartida de su representación: la dualidad que se

desprende de la tensión que existe entre texto e imagen.

El interrogante "¿vemos o nos ven?", que en el caso de este cuento es el personaje que se ve a sí mismo leyendo la novela en la que está inmerso, da cuenta de la correlación sujeto-objeto, y atiende no solamente de manera interna a las partes que contribuyen al problema de la representación en la relación texto-objeto-imagen discursiva, sino que esa fisura excede los límites del lenguaje y lleva a que el personaje-lector intervenga necesariamente en la estructura del mundo, ya que, en la postura de Barthes, "el texto produce (inventa) un significado enteramente nuevo que, en cierta manera, resulta proyectado de forma retroactiva sobre la imagen, hasta el punto de parecer denotado por ella" (Tomado de Aparici *et. al.*, 2009: 183). La convergencia sujeto-objeto, entonces, encuentra su justificación en la existencia de un mundo que atraviesa nuestra percepción, un mundo que puede ser conocido sólo en partes a través de distintos métodos empíricos arrojando como resultado un conocimiento devenido de otros métodos poco rigurosos. En palabras de Schütz, "en la medida en la que uno comprende cómo se ve el mundo desde donde están los demás sujetos, existe una reciprocidad de perspectivas que permite el diálogo y la comunicación" (Tomado de Schuster, 2002: 245).

Reflexiones finales

La mediación del lenguaje o sistemas de signos lingüísticos en la relación sujeto-objeto de conocimiento puso sobre la mesa el problema del conocimiento científico y de la representación. De estas discusiones epistemológicas derivó una concepción "figurativa" del lenguaje científico, la que estableció cierto valor de verdad y rigor a las proposiciones científicas. El "atomismo lógico" de Russell y del primer Wittgenstein trazó los límites del conocimiento científico, ya que este se definía como objetivo, universal y transparente. La posibilidad de reflejar una parcela del mundo mediante el lenguaje era posible

gracias a una cierta correspondencia entre las operaciones lógico-matemáticas de la mente y la multiplicidad de objetos que existen en la realidad. El mundo puede ser captado en su estructura gracias a que el lenguaje, que se usa para referirse a él, es idéntico en su forma. De este modo, las proposiciones son una suerte de "dibujo" de una situación real, es decir, comprender una proposición equivale a conocer la situación que ella representa: el texto es, entonces, un modelo o figura de la porción del mundo referida.

La identidad de forma entre lenguaje y mundo, develada presuntamente por la lógica simbólica, implica otros aspectos en el conocimiento científico o en el texto científico: la objetividad como neutralidad valorativa. La objetividad implica un tipo de conocimiento en el que no participa la estructura valorativa del científico, de modo que la representación de una parcela de la realidad no se encuentra modificada por la experiencia personal del investigador, sus intenciones y deseos, sus sistemas de valores y el contexto social e institucional del que forma parte. Si el lenguaje es figura o mapa del mundo, quiere decir que el sistema de signos lingüísticos recibe la información de un cierto estado de cosas sin la intervención activa del científico. Sin embargo, la participación del sujeto cognoscente y de su bagaje cultural e histórico en el proceso cognitivo no es neutral y, por lo tanto, objetiva. El escrutinio de la realidad y la conformación de teorías y de hipótesis acerca de ella no son procesos ajenos al contexto social, político, ideológico, cultural e institucional de quien es investigador. En este sentido, es preciso indicar que, en el caso de las ciencias naturales o ciencias duras, la objetividad se da con un mayor grado de neutralidad que en las ciencias sociales, dado que los fenómenos naturales no son conciencias situadas capaces de interpelar al sujeto-científico. Pero, más allá de esta independencia entre sujeto y objeto, que la investigación biológica, física, astrofísica, química o de cualquier otro campo

especialista sea “más” neutral que la realizada por un sociólogo, un psicólogo o un economista social, no equivale a decir que sea objetiva al modo en que lo planteaba el análisis lógico del lenguaje científico. Basta con pensar en la participación o intervención de una institución científica, de una universidad, de un laboratorio o de un gobierno para despejar las dudas de la plena neutralidad valorativa o desinterés del científico natural.

La crítica a la idea de neutralidad valorativa por la intervención de factores sociales, culturales e institucionales en la producción del conocimiento arrojan como resultado que el texto científico no es una imagen especular del mundo, sino una construcción discursiva en la que, más allá del rigor metodológico y probatorio que la respalda, hay una importante intervención activa del sujeto cognoscente. En el caso de las ciencias sociales, objeto de esta investigación, hay que indicar que a la participación de bagaje cultural del investigador se le suma el hecho de que el objeto estudiado es, a su vez, un sujeto. Aquí la distancia necesaria entre sujeto y objeto que garantiza la neutralidad valorativa en el proceso de investigación no es posible, por lo que el saber no será el resultado de una recepción pasiva del conocimiento en un lenguaje lógicamente depurado e idéntico a la estructura del mundo, sino el efecto de una interacción significativa entre sujeto y objeto de conocimiento. Por ejemplo, el proceso discursivo planteado en el texto de ficción da cuenta de que es posible romper con la estructura de una lógica recalcitrante y estable, cuya gnoseología clásica disponía encasillar al sujeto y al objeto como dos entes antagónicos en el que el primero necesariamente observa al segundo, sin la posibilidad de vincularse mutuamente. Sin embargo, la idea de subjetividad dentro de las ciencias sociales ha demostrado un cambio de “interacción” entre sujeto y objeto, dejando de lado aquella imposibilidad de que el objeto pueda pensarse a sí mismo y

dotándolo de una aparente independencia que termina por convertirse en un *feedback* cognitivo de representación. *Continuidad de los parques* ilustra, desde la construcción discursiva del mundo, el desplazamiento aparentemente inalterable del observador y el objeto a observar; el símil del científico que termina por ser el mismo objeto al cual investiga no hace más que presentar la fisura de la depuración del formalismo del lenguaje en una difusa representación de la imagen del mundo, puesto que las aparentes descripciones especulares no son más que un mero punto de vista, careciendo parcial o totalmente de valor de certeza. Esta construcción interactiva, entonces, supone la necesaria intervención del objeto como hacedor de conocimiento y no solamente como mero instrumento. La analogía entre la narrativa de los hechos y el quehacer del investigador arroja una severa crítica hacia la estructura cientificista y objetivista del conocimiento: el sujeto ya no puede actuar desinteresadamente, necesariamente se ve atravesado por un sinfín de circunstancias que actúan sobre él y lo impulsan a involucrarse directamente en el proceso.

No obstante, el hecho que el investigador se involucre con su objeto de estudio, en todos los sentidos aquí analizados, no quiere decir que el producto de la ciencia sea objeto de una apreciación relativista del tipo “todo vale”. Tal vez un planteamiento sobre los métodos de producción de conocimiento, en un trabajo ulterior, permita reflexionar más a fondo sobre esta cuestión, a los fines de plantear como dos tópicos no determinantes la imposibilidad de separar al sujeto del objeto y el problema del saber objetivo o justificado.

Bibliografía

Aparici, R.; Fernández Baena, J.; García Matilla, A. & Osuna Acedo, S. (2009). *La imagen. Análisis y representación de la realidad*. España: Editorial Gedisa S.A.

Arias, L. M. (2016). “¿Qué queremos decir cuando decimos

‘imagen’? Una aproximación desde la teoría de las funciones del lenguaje”, en *Cuaderno. Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, n° 56, ISSN 1668-0227, pp. 137-155.

Aurell, J. (2004). “Los efectos del giro lingüístico en la historiografía reciente”, en *Rilce: Revista de Filología Hispánica*, ISSN-e 2174-0917, Vol. 20, N° 1, pp. 1-16.

Barthes, R. (2013) *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía.* Buenos Aires: Paidós Comunicación.

Borges, J. L. (1996). *Obras Completas II*. España: EMECÉ

Cabanchik, S. Penelas, F. & Tozzi, V. (comp.) (2003). *El giro pragmático en la filosofía*. España: Gedisa

Carrilbo, M. M. “La pragmática o la acción por el lenguaje: Austin y Searle”, en Meyer, M. (coord.) (2010). *La filosofía anglosajona*. Buenos Aires: Prometeo Libros.

Cortázar, J. (2014) *Final del juego.* Buenos Aires: Punto de Lectura.

Fabris, A. (2015). *El giro lingüístico: hermenéutica y análisis del lenguaje*. Barcelona: Akal

Foucault, M. (1968). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. España: Siglo XXI Editores

Genette, G. (1972) *Figuras III.* Barcelona: Editorial Lumen.

—–, (2004). *Metalepsis. De la figura a la ficción.* Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Lafont, C. & Peña, L. “La tradición humboldtiana y el relativismo lingüístico”. En *Enciclopedia Iberoamericana de Filosofía. Filosofía del Lenguaje II. Pragmática* (1999). México: Editorial Trotta.

Lafont, C. (1993). *La razón como lenguaje. Una revisión del ‘giro lingüístico’ en la filosofía del lenguaje alemana*. Madrid: Gráficas Rógar S.A.

Mitchell, W. J. T. (2016). *Iconología. Imagen, texto, ideología*. Buenos Aires: Capital Intelectual.

Palma, H: (2008) *Filosofía de las Ciencias*. UNSAM Medita, Bs. As.

Schuster, F. (2002). *Filosofía y método de las ciencias sociales.* Buenos Aires: Manantial

Stroll, A. (2002). *La filosofía analítica del siglo XX*. Madrid: Siglo XXI

Tarragona, H. (2015). *La estética del siglo XVIII y lo sublime*. Catamarca: Editorial Científica Universitaria.

Von Wright, G. H. (1987) *Explicación y Comprensión*. Alianza, Madrid.

Wallerstein, I. (2006). *Abrir las ciencias sociales*. México: Siglo XXI Editores.

——, (2005) *Las incertidumbres del saber*, Barcelona: Gedisa.

Wittgenstein, L. (1988). *Investigaciones filosóficas*. Trad. Alfonso García Suárez y Ulises Moulines, Barcelona: Grupo Editorial Grijalbo.

——, (2009). *Tractatus Lógico-Philosophicus. Investigaciones filosóficas. Sobre la certeza.* España: Editorial Gredos.

---

1. El "giro lingüístico" fue un concepto acuñado por Bergmann en 1969 y hecho célebre por la colección de ensayos editados por Richard Rorty en 1968 (Aurell 2004).↲
2. Una primera reflexión sistemática sobre el problema del lenguaje y su significado es la desarrollada por Platón, en su diálogo *Crátilo*.↲
3. No existe un rasgo común que atraviese las actividades de todos los filósofos "analíticos" del lenguaje. Por esta razón, no se puede definir un concepto de "filosofía analítica" que exhiba todos los casos de filosofía analítica. Para un desarrollo de los distintos modos de entender y aplicar el "análisis" como estrategia metodológica de los filósofos analíticos del lenguaje (Cfr. Stroll, 2002: 1-12)↲
4. Por medio de la teoría de las descripciones se puede explicar por qué no es válido el "argumento ontológico" de Anselmo de Canterbury (Cfr. Stroll, 2002: 23-30).↲
5. En el caso de Frege, el sentido es algo diferente. Frege sostiene que, para propósitos lógicos, debe evitarse utilizar el lenguaje corriente. Según este filósofo, si bien se hace uso de él para expresar emociones y ciertos matices de significado, resulta inadecuado para un sistema de ciencia demostrativa, puesto que los lenguajes corrientes tienen un defecto: hay expresiones cuya forma gramatical parece determinada para designar un objeto, pero esta condición no se ve satisfecha en algunos casos concretos, dada las fluctuaciones de sentido que los caracteriza (Cfr. Stroll, 2002: 14).↲
6. Las propuestas de estos pensadores mantienen algunas diferencias. Si bien resulta muy importante realizar un estudio comparativo entre ambas, tal examen implica un trabajo muy extenso y complejo que amerita un tratamiento aparte.↲
7. Tarragona (2015) elabora una reconstrucción sobre las discusiones acerca

del lenguaje durante los siglos XVII y XVIII en Europa, discusiones que son la base teórica del *linguistic turn* que aquí se expone. El planteo recorre el debate entre las tendencias racionalistas y abstractivas que proyectaban lenguajes perfectos y quienes defendían la posición de las lenguas naturales y su intrínseca significación (Cfr. Tarragona, 2015: 115-172). ↵

8. También puede leerse algo similar en su anotación 3.203, en la que indica que todo "nombre" refiere siempre a un "objeto" y, por lo tanto, éste es su referencia (Wittgenstein, 2009). ↵
9. Desde la óptica de la crítica literaria podemos entender esta "fisura discursiva" como un proceso de "metalepsis", es decir, un tropo metonímico que explicita el consecuente (lo que sigue) para dar a entender el antecedente (lo que precede), o el antecedente para dar a entender el consecuente. La metalepsis, según Genette "deriva a la vez, o sucesiva y acumulativamente, del estudio de las figuras y del análisis del relato" (2004: 7). ↵
10. Se llama "hipotiposis" al recurso retórico que permite vislumbrar descripciones eficaces de algo o alguien. En este caso, el empleo de la hipotiposis permite vehiculizar el desplazamiento entre sujeto-objeto, puesto que establece las uniones entre las historias "a" y "b" a través de un único relato cargado de descripciones clave. ↵

Georges Didi-Huberman y la imagen crítica

Marcelo Mediavilla

De lo que deseamos hablar es de la imagen crítica según Georges Didi-Huberman. Este filósofo francés en su libro *Lo que vemos, lo que nos mira*, despliega una meditación abundante en analogías y parábolas, destinada a alegar que las esculturas e instalaciones del arte más inexpresivo y primario pueden adoptar un cariz opositivo, discrepante o interpelante.

Analizando el minimalismo norteamericano y su provocadora exploración del volumen y el vacío, establece una intrigante deliberación que fluctúa entre la psicología de la percepción y la fenomenología de visión, entre la crítica del arte contemporáneo y la reflexión estética. Para ello recurre a los cubos, cajas, columnas y muros, de Donald Judd, Robert Morris, Joseph Kosuth y Tony Smith. Su trabajo en torno a volúmenes austeros y lúgubres se convierte en la excusa perfecta para percatarnos de que la geometría más llana e intrascendente jamás logra ser enteramente inocente.

A partir de 1961 comienzan a surgir los *objetos específicos* del *minimal art* pergeñados para ser tenidos por volúmenes que rechacen cualquier tipo de análisis. Los paralelepípedos van imponiéndose en claro son de guerra contra la figuración. Su especificidad consiste en que desean ser contempladas lejos de la imaginación y de la ilusión. Contrariando todo sustrato de significación, vienen a polemizar con el contenido figurativo o

icónico. La pintura es repelida, incluso la del expresionismo abstracto. Por este motivo, el minimalismo no aceptó pronunciarse a través del lenguaje pictórico.

Nada de actividad discursiva, de teatralidad o acción representacional. Esto es cierto, al punto que buena parte de las obras carecen de título: ellas no deben dar qué pensar. Son específicas porque fueron concebidas para ser vistas por lo que son, meros cuerpos geométricos sin ninguna cosa que decir.

Irónicamente, Didi-Huberman cree pertinente adoptar la consigna tautológica del pintor Frank Stella: *what you see is what you see*. Lo único que cabe es ver lo que se ve. Al espectador se le solicita despojarse de la tentación de endilgarle a la obra un relato o una declaración:

> por lo tanto, usted no tendrá otra cosa que ver más que su volumetría misma, su naturaleza de paralelepípedo que no representa nada más que a sí mismo a través de la captación inmediata e irrefutable de su propia naturaleza de paralelepípedo. Su simetría misma –a saber, esa posibilidad virtual de asimilar cualquier parte a otra a su lado– le resulta una manera de tautología. Frente a esa obra usted siempre ve lo que ve, y siempre verá lo que ha visto: la *misma cosa*. Ni más, ni menos. Eso se llama "objeto específico". Podría llamarse objeto visual tautológico. O el sueño visual de la *cosa misma* (Didi-Huberman 2006: 32) [Las cursivas no son nuestras].

La *tautología* pretende desbancar la *creencia* en alguna verdad o revelación; sin embargo, convive con ella. Alterna con esta convicción que no tolera la autonomía de los objetos minimalistas. La niega cediendo a la tentación por descubrir enigmas y epifanías. La mirada, volcándose hacia la reflexión, se esmera en avizorar la fulguración de un signo desleído o una cifra esfumada. El vacío se torna insoportable, es imposible, tiene que serlo. Para neutralizar la franca trivialidad de esta geometría afásica colma la oquedad, satura la cavidad.

Tenemos así dos actitudes disímiles. La primera, posar los ojos en lo que se muestra y quedarse allí, en la completa percepción de la objetualidad. La segunda, en cambio,

> consiste en hacer de la experiencia del ver un *ejercicio de la creencia*: una verdad que no es chata ni profunda, sino en cuanto se da como verdad superlativa e invocante, etérea pero autoritaria. Es una victoria obsesiva –también ella miserable, pero de manera más indirecta– del lenguaje sobre la mirada; la afirmación, fijada en dogma, de que no hay allí ni sólo un volumen ni un puro proceso de vaciamiento, sino "algo Otro" que hace revivir todo eso y le da un sentido, teleológico y metafísico (Didi-Huberman 2006: 22-23) [Las cursivas no son nuestras].

En tanto la sobreexigencia de la mirada que se abstiene de invocar contenidos, también peca a través del lenguaje. La tautología es un efecto lingüístico. Su irrefutable legitimidad es una farsa:

> una finta en la forma de mal truismo o perogrullada. Una victoria maníaca y miserable del lenguaje sobre la mirada, en la afirmación fijada, cerrada como una empalizada, de que no hay allí *nada más que un volumen*, y que ese volumen no es otra cosa que él mismo (Didi-Huberman 2006: 21) [Las cursivas no son nuestras].

No obstante, entre un gesto y el otro reluce aquello en lo que debiéramos fijarnos. Para Didi-Huberman, ese intersticio que Derrida habría indicado bajo el nombre de *diferencia*.

Cosa increíble, estos volúmenes, obvios y rudimentarios, despojados de toda mística y ensoñación, tienen chances de convertirse en candidatos de una experiencia extraordinaria.

Una figura tan elemental y constructiva como el cubo puede transformarse en la clave de una operación vacilante y

errática. Desde un principio, propone una operación dialéctica. Es decir, algo tan trivial como un objeto cúbico, raso y sin misterios, procede a establecer un juego *originariamente dialéctico*. "Hablar de imágenes dialécticas es como mínimo tender un puente entre la doble distancia de los *sentidos* (los sentidos sensoriales, en este caso el óptico y el táctil) y la de los *sentidos* (los sentidos semióticos, con sus equívocos, sus espaciamientos propios)" (Didi-Huberman 2006: 111).

En su precedencia, esta pasarela que habilita una conexión y un altercado entre los *sentidos* adopta una posición privilegiada: "Ese puente, o ese vínculo, no es en la imagen ni lógicamente derivado ni ontológicamente secundario ni cronológicamente posterior: también es él originario, nada menos" (Didi-Huberman 2006: 111).

Lo visual en el arte tiende a proponerse como una operación dialéctica que aúna el cuerpo cúbico con algo más que el color, la textura, la espacialidad, la iluminación o la oquedad. En los bloques innominados y austeros del arte minimalista, brilla una condición que los torna privilegiados, pues, corporizando esta doble distancia, no son solo imágenes dialécticas, son también imágenes críticas. O mejor todavía, porque son dialécticas, tienen que entenderse como críticas. Su poder o facultad yace en que propician un cambio cognitivo por trastrocamiento de la forma. En cierto modo, es una fuerza dinámica que moviliza los patrones estructurales: "Hay, efectivamente, una estructura en obra en las imágenes dialécticas, pero que no produce formas bien formadas, estables o regulares, sino formas en formación, transformaciones y, por lo tanto, efectos de perpetuas *deformaciones* [las cursivas no son nuestras]" (Didi-Huberman 2006: 114).

Didi-Huberman refiere que Walter Benjamin fue quien afirmó, en *El origen del drama barroco*, que solo las imágenes son auténticas si se ofrecen con tenor dialéctico y, al decir esto, pretendía homologar la imagen dialéctica a la imagen crítica.

Ahora bien, en la imagen crítica depositaba la idea de una

> imagen en crisis, una imagen que critica la imagen –capaz, por lo tanto, de un efecto, de una eficacia teórica–, y por eso mismo una imagen que critica nuestras maneras de verla en el momento en que, al mirarnos, nos obliga a mirarla verdaderamente (Didi-Huberman 2006: 113).

Para que una imagen objete la forma en que la miramos tiene que devolvernos la mirada, o sea, vernos. Si consigue hacernos sentir incómodos, entonces está mirándonos. Una imagen artística tiene que imponernos distancia, separarnos de ella y lograr que experimentemos cierta extrañeza o pérdida de la familiaridad.

En la separación, el alejamiento, la imagen estará rezumando su *aura*: ella es la causa de que el espectador retroceda en actitud de respetuosa y piense, por lo tanto, que está delante de una obra que lo transporta a una situación *anacrónica*. Esta aura, que tiene poco de sagrado y de religioso, transmite un efecto de retroceso a una temporalidad imprecisa y vacilante. Se comporta como un disparador de asociaciones no inferenciales que se acoplan y empastan despreciando el orden y la sucesión. Se propicia un trabajo arqueológico fijado al lugar de la búsqueda, y no tanto en aquello que es buscado:

> no hay imagen dialéctica sin un trabajo crítico de la memoria, enfrentada a todo lo que queda como al indicio de todo lo que se perdió. Walter Benjamin comprendía la memoria no como la posesión de lo rememorado –un *tener*, una colección de cosas pasadas– sino como una aproximación siempre dialéctica a la relación de las cosas pasadas con su *lugar*, es decir como la aproximación misma a su *tener lugar* (Didi-Huberman 2006: 115-116) [Las cursivas no son nuestras].

Interesante inversión. Aquí Didi-Huberman subraya que el perspicaz filósofo alemán le ayuda a pensar que las obras de arte problematizan su sitial, cuestionan el emplazamiento que las retiene pues tienden a impugnarlo como un dato evidente. El contexto es un limbo que adopta maneras diversas.

En los objetos artísticos radica una continua lucha por el lugar que se les ha asignado, continuamente se ven fuera de foco, desencajados, en luxación. Manifiestan esta incomodidad deslizándose a cada intento de retención y encasillamiento categorial, corriéndose del pedestal o del retablo en que han sido cuidadosamente fijadas.

Las imágenes del arte adoptan rango crítico en tanto cuestionan el terreno en que se dispone su propia exhumación. Más específicamente, esto supone una tematización de índole arqueológica sobre "la relación entre lo memorizado y su lugar de emergencia –lo que nos obliga en el ejercicio de la memoria, a dialectizar aún más, a mantenernos todavía en el elemento de una doble distancia–" (Didi-Huberman 2006: 116, 117). Lo cual significa que, tanto lo exhumado como la sede de la exhumación padecen una alteración durante la rememoración, llevada a cabo por la labor histórica: no hay sitial neutro e inconmovible de donde se extraigan los objetos de una forma impecable. La remoción del suelo es ineludible y no hay obra de arte que no provoque la alteración de las napas sedimentadas.

A través de este *doble distanciamiento* que impone la memoria, ya que se trata de una distancia de la obra que corre en paralelo con una distancia del contexto histórico, la indagación arqueológica se vuelca hacia la creación o la producción de lo exhumado. Con ello queda desbancada la historia en cuanto labor de recreación o representación del pasado. Esto le permite a Didi-Huberman asegurar que tal situación es menos traumática de lo que parece, pues "no quiere decir que la historia sea imposible. Significa,

simplemente, que es anacrónica" (Didi-Huberman 2006: 117). O sea, que las magnitudes cronológicas o las configuraciones epocales jamás nos vienen dadas como una referencia temporal independiente y preexistente.

Distancia duplicada. Separación doble que habilita la consideración imaginativa simultáneamente crítica, pero no por ello desfachatadamente cínica. Los contenidos de los que se hace cargo la memoria son textos o documentos que no traen adosado su propio contexto, como tampoco la exigencia de una relación causal que deba ser descubierta.

> Por una parte, *el objeto* memorizado se acercó a nosotros: creemos haberlo "recuperado" y podemos manipularlo, hacerlo ingresar en una clasificación; en cierto modo *lo tenemos* en la mano. Por la otra, está claro que, para "tener" el objeto, tuvimos que poner patas para arriba el suelo originario de ese objeto, *su lugar* ahora abierto, visible, pero desfigurado por su propia puesta al descubierto: tenemos sin duda el objeto, el documento pero, en cuanto a su contexto, su lugar de existencia y posibilidad, *no lo tenemos* como tal [las cursivas no son nuestras]. (Didi-Huberman 2006: 117).

Una de las apuestas más fuertes inscritas en *Lo que vemos, lo que nos mira* gira alrededor del confort positivista; esto es, la molicie de pensar el conocimiento histórico proveyendo archivos concluyentes, cronológicamente inequívocos y asegurados por lazos causales inflexibles a la vez que determinantes.

Creemos que en ello se va una de las más intensas enseñanzas de Didi-Huberman ante el fallido proyecto encarnado por el minimalismo: no hay objetos puros ni figuras que logren sustraerse al juego de altercados con elementos periféricos. En el origen de la obra centellea, entonces, esta dialéctica por la que la interpretación, antes que desplegarse

como tarea de descubrimiento o recuperación, se ofrece como generación de una versión cronológica acerca de ella misma. El lugar de la imaginación se ve acrecentado, porque narrar la historia de una obra requerirá de nosotros un agudo sentido creativo.

Desde esta perspectiva, Susan Sontag solicitaba demasiado con su grito combativo *contra la interpretación*. Estimulada por los proyectos escultóricos del *minimal,* pensó en términos similares la crítica literaria, ambicionando una purga de la escritura para que se estrechara a lo raso y elemental, sintonizando así con la capitalización del sentido literal sin más. Según cree, “La obra de arte, en tanto obra de arte, no puede –cualesquiera que fueren las intenciones personales del artista– abogar por nada en absoluto. Los más grandes artistas alcanzan una neutralidad sublime” (Sontag 2008: 43). Nada de contenidos éticos, nada de expresividad. Esta es una doctrina del nihilismo estético, de la aniquilación del sentido, pues toda se reduce a considerar que “Los elementos más poderosos de una obra de arte son, con frecuencia, sus silencios” (Sontag 2008: 56). Sontag nos propone aventurarnos en lo inefable sin trascendencia ni mística, e incluso, apartado de toda psicología.

Sontag nos permite advertir una afinidad sintomática. El *nouveau roman* es en la literatura lo que el minimalismo en la escultura. Alain Robbe-Grillet y Nathalie Sarraute promovieron una despsicologización de la escritura, llevándola al terreno de un cubismo riguroso o de una fenomenología anónima, cruda e indolente. Incluso hasta la metáfora puede prescindir de contenidos psicológicos; por eso, considera que, en ciertos casos, sería bueno sacudirlas y olvidarlas: “Desde luego, no es posible pensar sin metáforas. Pero eso no significa que existan metáforas de las que mejor es abstenerse o tratar de apartarse” (Sontag 2012: 107). Sus efectos pueden llegar a ser nocivos cuando circulan en la sociedad grávidas de mitos y fantasías crueles.

La enfermedad del sida y sus modos alusivos le brindan a Sontag la ocasión de recuperar el objetivo que se proponía en su ensayo *La enfermedad y sus metáforas.* Sífilis, tuberculosis y cáncer por mucho tiempo se han dicho forzando la interpretación, sobreinterpretando; pero también es posible articular la enfermedad más acá, literalmente, nombrándola por lo que es, sin añadidos romantizantes o estigmatizaciones de clase y de cultura. Así, la imaginería social perdería las reverberaciones de la fabulación y la proliferación de imágenes turbias.

> La finalidad de mi libro era calmar la imaginación, no incitarla. No dar significado, propósito tradicional de todo esfuerzo literario, sino privar de significado: aplicar esta vez esa estrategia quijotesca, altamente polémica, "contra la interpretación", al mundo real. Al cuerpo. Mi finalidad era, sobre todo, práctica. Porque desgraciadamente había comprobado, una y otra vez, que las trampas metafóricas que deforman la experiencia de padecer cáncer tienen consecuencias muy concretas (Sontag 2012: 115, 116).

Pese a que *El sida y sus metáforas* es un ensayo bienintencionado y razonable, no aclara que la imaginación del lector es menos problemática que la de la crítica verborrágica y apasionada que se desfoga hasta el colmo de la pedantería. Sin embargo, el ideal de una literatura y una metafórica vaciada de significado es inverosímil. Dado que se mantiene en plena vigencia, el principio de la co-construcción de la obra es impracticable tanto en la novela como en la escultura. De hecho, la caída en el apacible regazo del más obtuso silencio rozaría la indolencia de un ejercicio zen.

Así, para Didi-Huberman, los volúmenes silenciosos del arte minimalista no dejan de expresar una operación dialéctica que asocia la figura con un añadido hermenéutico: los colores,

la dimensión y la concavidad invitan a que la mirada busque en el espacio y la memoria armónicos y remembranzas. La dureza de la caja en contrachapado *Sin título* de 1974 D. Judd se asemeja, con su tapa en suspensión, a un sarcófago en situación de siniestra apertura. Las columnas de aluminio de R. Morris y los elementos en madera pintada de T. Smith adoptan postura, ubicación espacial y una coordinación rudimentaria que remiten a la solemnidad de las ruinas y la magia monolítica.

Es inútil, cuanto más se niegan a la palabra y a la imaginación, los experimentos de escultura geométrica incurren en alguna fábula. Una de ellas es la del sepulcro. La otra es la del portal, ya que el "motivo de la puerta, desde luego, es inmemorial, arcaico, religioso. Perfectamente ambivalente (como lugar para pasar más allá y como lugar para no pasar), utilizado en ese concepto en cada mecanismo, en cada recoveco de las construcciones míticas" (Didi-Huberman 2006: 163). La sepultura y el pórtico llegan incluso a sobreponerse. De ahí el interés por que suscita el *Pine Portal* de R. Morris, comparable a un féretro vertical egipcio en forma de armario. Además, *Hearth* de C. Andre, hecha de 44 elementos de madera de cedro, o *The Maze* de T. Smith, que dispone cuatro figuras de madera pintada, nos retrotraen a una era hecha de monumentos gruesos y pesados, que se yerguen como restos que conservan una untuosa pátina de enigmas y portentos.

La observación muda del concurrente se revierte en una mirada de la obra. Ella mira hacia el fondo del ojo del espectador y provoca una remoción en las napas más profundas de la conciencia. Termina por inmiscuirse un inconsciente cultural que habla del tótem, el ritual mistérico y el temor sobrenatural. La ironía ya se divisa: la afasia contemporánea habilita una retórica de lo primitivo, un farfullar prehistórico. Los megalitos ingleses de Swinside recobran un sentido contemporáneo y hacen que el neolítico se recubra de valor

estético. Lo mismo sucede con los sepulcros abiertos del *Juicio Final* que Fra Angelico pintara hacia 1433, un panal futurista que no pareciera guardar correspondencia con los ornamentos y detalles renacentistas.

Es en el campo del arte donde más se vuelve intensa esta solicitud dialéctica de las imágenes. Las distintas variantes de cubos translúcidos y acerados como los monolitos negros no consiguen evitar que la mirada se sienta acechada por un objeto que dibuja una maniobra dialéctica, la cual es crítica en la medida que incita la expresión de esta condición dialogal con la imaginación y el hábitat en que se acomoda. Hasta ahí es una chance de conocimiento, pero también es una posibilidad de crítica del conocimiento.

Precisamente, el cariz dialéctico que atraviesa la obra espolea una operación interpretativa que remueve y socave el sitial en que se arrellana, prescindiendo de la verdad histórico-arqueológica del emplazamiento neutro, en tanto que positivamente *dado*.

> Benjamin nos dio a comprender la noción de imagen dialéctica como forma y transformación, por una parte, como conocimiento y crítica del conocimiento por la otra. Aquélla, por lo tanto, es en efecto común –según un motivo poco nietzscheano– al artista y al filósofo. Ya no es una cosa únicamente “mental”, así como tampoco habría que contemplarla como una imagen únicamente “reificada” en un poema o en un cuadro. Proporciona justamente el motor dialéctico de la creación como conocimiento y del conocimiento como creación. Una sin el otro corre el peligro de quedarse en el nivel del mito, y el segundo sin la primera el de quedarse en el nivel del discurso cósico (positivista, por ejemplo). (Didi-Huberman 2006: 119).

Finalmente, la imagen es crítica porque retiene una propuesta dialéctica. A través de ella, promueve una doble distancia que suspende las certezas cronológicas de las

estructuras históricas bien ordenadas y compartimentadas. Incapaces de perseverar en el mutismo, las geometrías opacas e indiferentes que pretendían repeler la visión contemplativa terminan cediendo a la tentación de la mirada: aunque sea por una rápida ojeada o un parpadeo furtivo, reaccionan al examen que les dispensamos. Impedidas de perseverar en la afasia como en la aposicionalidad, transigen con una secreción de connotaciones. Lo mismo que en el descripcionismo árido y objetivante del *noveau roman* francés, donde las metáforas no pueden sujetarse, la lengua, los cuerpos punzantes y lóbregos de la escultura norteamericana no consiguen arrancarse las córneas ni mantenerse de espaldas despreciando las indiscreciones del visitante.

En el minimalismo, tarde o temprano, lo que vemos nos mira, y aquello que se vuelve hacia nosotros lo hace quizá penando un corrimiento o una retirada. Tal vez, aquello que miramos se hunda en la pregunta por esa peculiar desdicha de las cosas que son sacudidas y expulsadas de su apacible nulidad con ensoñaciones que les resultan ajenas.

Bibliografía

Didi-Huberman, G. (2006) *Lo que vemos, lo que nos mira*. Trad. Horacio Pons, Buenos Aires: Manantial.

Sontag, S. (2008) *Contra la interpretación y otros ensayos*. Trad. Horacio Vázquez Rial, Buenos Aires: De Bolsillo.

—— (2012) *La enfermedad y sus metáforas. El sida y sus metáforas*. Trad. Mario Muchnik, De Bolsillo, Buenos Aires.

Cultura de la imagen: fotografía y fantasía en W. Benjamin[1]

Omar Quijano

Introducción

La cultura de la imagen se manifiesta de modo particular en el periodo de la invención de las formas técnicas de la fotografía y el cine. Benjamin escribe en 1933 y en 1936 sus ensayos sobre estas formas, diagnosticando el estado de la obra de arte tradicional, su carácter aurático, en vista de la consideración de la imagen desde la emergencia de la técnica. Al igual que venían detectando poetas como Paul Valéry, ensayistas como Siegfried Kracauer, filósofos como Henri Bergson o Georg Simmel, historiadores del arte como Aby Warburg o Carl Einstein, en el periodo del gran impulso de estas formas técnicas se produce una especie de dislocación de la imagen de su carácter de "pura visualidad". Aquí, el factor de la temporalidad se inscribe en la imagen y se introduce en el esquema de su base interpretativa, orientándola hacia una teoría de la historicidad. Una ciencia de la imagen se abre paso ampliando y complementando el campo de la historia del arte y la estética en general. De este modo, en vistas del desarrollo de los medios técnicos, estos autores piensan el problema de la temporalidad y de la representación artística en el desarrollo de lo que se dio a llamar "cultura de la

imagen", buscando transgredir la "imagen mímesis" para leer la cultura desde su "lado oscuro", como síntoma.

En este escrito, pretendemos un recorte de este gran campo temático hacia el proceso creativo en torno a la fotografía según la perspectiva de Benjamin, proceso que puede entenderse como fantasía. La publicación de sus escritos de los años treinta está, indudablemente, bajo la influencia del constructivismo ruso, del modernismo tecnológico y del surrealismo. Este proceso creativo se manifiesta como condición misma del trabajo técnico y experimental de la forma artística, lo que, en términos más amplios, supone que la condición para la emergencia de una nueva forma es siempre la prefiguración fantástica de la conciencia, tal como Benjamin lo deja asentado en la Sección 3 de los tan mentados "Paralipómenos": "A la forma del nuevo medio de producción, aún dominado al comienzo por la del antiguo (Marx), corresponde en la superestructura una conciencia onírica, en la cual lo Nuevo se prefigura bajo un aspecto fantástico" (2012: 401: Ms467). Proyectado al nuevo arte fotográfico, veremos que el proceso creativo estaría revelando este aspecto de "lo nuevo" como *interferencia* de las formas, al que la cultura estética suele articular como falsa totalidad.

La fantasía tiene para Benjamin una cualidad propiamente transformadora. Esta cualidad, observada como principio constructivo en la forma literaria y en la forma fotográfica, asume en la *variancia* su centro operativo. Mediante la posibilidad técnica, este principio procura romper con el clásico esquema de forma-contenido. En la medida en que la fantasía se conjuga en la polarización "actualidad-eternidad" de la forma artística, modificando el sentido histórico y espacial, está validando un "*todavía* no" de la forma. La forma tiene en sí su propio centro y una "plástica inmanente" y, mediante esa "metamorfosis morfológica", permite que el contenido se camufle en ella. Y no solo que se "camufle", sino también que

se "asemeje". La fantasía se asume, entonces, como "fantasía dialéctica", en la medida en que esa construcción se basa en la exposición de torsiones formales destinadas a desaparecer y recomponerse en cualquier momento en una relación súbitamente nueva.

El principio constructivo *variante*: "morfología *metamorfoseada*" en la fotografía

En virtud de una reseña sobre el libro de Karl Blossfeldt *Formas primordiales del arte. Imágenes fotográficas de plantas*, publicada en 1928 en el número 47 de la revista *Die literarische Welt*, Benjamin empieza a observar la cuestión de la forma técnica de la fotografía desde un sentido goetheano, atendiendo a la dimensión morfológica. El ensayo se escribe en el año de publicación de su libro sobre el *Trauerspiel* alemán, también escrito bajo ese modelo de investigación. El propósito de análisis de este modelo asumido por el filósofo alemán se orienta a establecer el rasgo fundamental de la concepción de la forma dentro de su "misma manifestación". Desde este principio metodológico aborda el modo en que esa colección de fotos de Blossfeldt no recurre anticipadamente a la producción de un saber pues, lejos de imponer comentarios teóricos que interpreten unificando esas imágenes de plantas, expone un procedimiento de amplificación que muestra el montaje de singularidades como un espectáculo natural descontextualizado:

> Si aceleramos el crecimiento de una planta con el temporizador de la cámara o mostramos su forma ampliada cuarenta veces, en ambos casos, en lugar de la cosa existente, en la que apenas reparábamos, brota zumbando un géiser de nuevos mundos de imágenes… [las fotografías] abren todo un tesoro de analogías y formas (Benjamin, 2004: 12).

Benjamin les otorga un carácter heurístico sujeto a una morfología *metamorfoseada*. Las imágenes aisladas de fotos, dispuestas como construcción de los planos en una relación interminable por el movimiento cinético de "pasar" (de "hojear") sin ley reguladora, genera otro modo de ver. Dicho en otros términos, las imágenes aisladas de fotos como un film entrecortado generan, por esa misma analogía de "formas variantes" dispuestas sobre un mismo plano, un cambio de percepción. A ello remite cuando sostiene que "se necesita una ampliación vigorosa para que las formas se despojen del velo que nuestra pereza ha echado sobre ella" (*Ibíd.*). La ampliación trae un mundo de formas totalmente nuevo, distinto de lo convencional, un "inconsciente óptico", tal como lo dirá siete años después respecto a la técnica del *ralentí* de la cámara filmadora (Cfr. Benjamin, 2007: 174).

Lo que hay que resaltar es que, en esta exposición de ciento veinte fotos, Benjamin identifica como tema central la emergencia de las *Urformen,* "formas originarias", inherentes al objeto, ajenas a una ley causal determinada por un conocimiento que las descubra desde afuera o una producción artística individual que se imponga idealmente. Son formas objetivas, "formas que nunca han constituido un simple modelo del arte, sino que, desde un principio, han aparecido como formas primordiales de todo lo realizado [de toda creación] en la obra" (Benjamin, 2004: 13) [Los corchetes son nuestros]. En este sentido, es que las "formas originarias", en virtud de una necesidad interna, remiten a *lo variante* como una de las formas "más profundas e insondables de la creatividad" y por tal "constituye la fructífera oposición dialéctica a la invención: la naturaleza en lo viejo *non facit saltus*" (*Ibíd.*). Podemos apreciar en primera instancia el carácter organicista de la concepción estética de Benjamin que, bien comprendida, derivará en un organicismo dialéctico-crítico, como veremos.

Al final de la reseña, Benjamin dice algo sumamente

inquietante: “La variante está hecha de *ceder y asentir*, de flexibilidad y de aquello que no tiene fin: *la astucia* y la omnipresencia” (Benjamin, 2004: 13) [Las cursivas son nuestras]. La afirmación es inquietante en la medida en que estos pedazos o “torsos” de formas válidas por sí mismas son herramientas de la *astucia* con la que se puede resquebrajar el poderío con el que las fuerzas míticas han horadado la razón crítica e histórica.[2] “Ceder y asentir” como cualidades constitutivas de esas formas *variantes* expresan la astucia, aquella que las lleva a camuflarse o enmascararse, a aparecer como intermitentes o transitorias, a doblegarse y repetirse, a pasar inadvertidas, sofistería misma de la crítica estética y desmitificadora para Benjamin. Al estar condenada siempre a torsiones, estas imágenes aisladas de fotos contienen un carácter disolutivo que tiende a irrumpir todo principio abstracto que pretenda conservar y garantizar la naturalidad inocua y pura de la forma invariante, cerrada, totalizante y unitaria como continuo homogéneo y vacío.

Lo *variante* en la “fotografía constructiva”

También en su ensayo de 1931, “Pequeña historia de la fotografía”, publicado en *Die Literarische Welt*, base del posterior ensayo sobre la reproductibilidad técnica del arte y en estrecha vinculación con el “Convoluto Y” de su estudio sobre los pasajes parisinos, encontramos elementos que muestran el valor de lo *variante*. Si, como referimos, el ensayo sobre Blossfeldt se escribe desde una mirada goetheana, en este caso, se analiza la cuestión de lo técnico en el arte desde una impronta surrealista y constructivista. El rescate de ese valor se da en la contraposición que traza Benjamin entre “fotografía creativa” y “fotografía constructiva”, siguiendo con la problemática planteada cinco años antes en sus textos sobre libros infantiles con la contraposición entre *imaginación* (se rige por “fuerza inventiva”) y *phantasie* (se rige por “juego

disolvente”). A su vez, estas polaridades que funcionan en Benjamin como guías fundadoras serán reeditadas en su ensayo sobre la forma del cine de 1936, al contrastar “valor de culto” y “valor de exposición” (Cfr. Benjamin, 2007: §1 y 6).[3]

Contrariamente a lo que muestran las historias convencionales de la fotografía a lo largo del siglo XIX, la diferencia entre magia y técnica es una variable concretamente histórica. Aquella variable histórica encuentra su cruce, según Benjamin, en las primeras fotografías en las cuales “los extremos se tocan: la más exacta técnica puede dar a sus productos aquel valor mágico que una imagen pintada ya no puede tener para nosotros” (Benjamin, 2004: 382). Aquí la magia se traduce como la chispa minúscula del azar en medio del cálculo técnico, o como un “silencio” que el rostro humano concentra a su alrededor en la época del retrato. Benjamin se refiere a la fotografía de 1850, que denomina época de la invención. Es la época del carácter “aurático” de la fotografía, pues buscar la chispita minúscula de azar o el silencio es buscar el “aquí y ahora”, lo inaparente o esencial con que la realidad absorbe la imagen haciendo que ese minuto auténtico y original ya vivido y retratado pueda anidar en el futuro como *duración*. En virtud de ese mayor tiempo de exposición, los modelos de la fotografía aparentan quedar absorbidos por el instante, retenidos en su interior, cuyo equivalente técnico se impone como continuidad de luz y sombra. La sujeción de la duración material a un momento auténtico lleva a Benjamin a la definición de *aura*, entendido ya en este ensayo como “el entretejerse siempre extraño del espacio y el tiempo” (Benjamin, 2004: 394). Esta definición se replicará en su ensayo de 1936 sobre la obra de arte; girando en el contraste entre los pares duración-autenticidad y actualidad-reproducción técnica, define el *aura* como “manifestación irrepetible de una lejanía (por cercana que pueda estar)” (Benjamin 2007: 153).

Sin embargo, ese momento de esplendor de la fotografía solo sale a la luz en su momento de decadencia, como dejándose ver en el despliegue dialéctico de la fotografía posterior. Este movimiento metódico con el que Benjamin pretende hacer hablar una imagen, cuyos detalles se descifran en una instancia posterior, se puede apreciar cuando analiza la foto de Franz Kafka en su niñez, advirtiendo que, si bien la misma expresa la escenificación propia de la clase burguesa, fotos para el álbum, también la mirada inconmensurablemente triste y descolocada da cuenta de la decadencia burguesa, cifrado de los problemas de la modernidad que el escritor plasmaría luego.[4]

Este contraste entre "duración" y "actualidad" proviene de un planteo de crítica literaria que Benjamin realiza para una conferencia emitida por radio en 1931, al que denomina "E.T.A. Hoffmann y Oskar Panizza". Ante la necesidad de rehabilitar estructuras y significados de las obras frente a los extrañamientos de ciertas épocas, Benjamin traza una diferencia entre pensar la *eternidad* de las obras y su *duración*, pues entiende que, cuando se identifican ambos criterios, "se corre serio peligro de petrificarlas como copias museísticas de sí mismas" (2009: 253). Para ello, soslaya el método de las lecturas paralelas basado en la recurrencia a "fuentes de época" o a la influencia de precursores, y recurre a la confrontación con autores afines a su propia época. De esta confrontación resulta que la *eternidad* es una cualidad correspondiente a las obras informes, de "disposiciones imprecisas", mientras la obra formada corresponde a la *duración*; esto último entendido como el producto forzado mediante el cual los momentos eternos se imponen a los momentos actuales. Sin embargo, si se considera un cruce o movimiento dialéctico entre los "momentos eternos" y "momentos actuales" es posible considerar que la obra se presente menos como producto y más como "escenario", en la medida en que lo *eterno* no puede ser

captado en la *duración* como un proceso interno a la obra formada. La *actualidad* de la "eternidad" de las obras no se rige por la dependencia de una obra concreta con otra al modo de una semejanza o analogía formal, como lo pretende la historia de la literatura, sino en la medida en que una tendencia primigenia se impone a lo largo de la historia con un nuevo sentido.

Benjamin refiere en esta crítica literaria a la *fantasía* como cualidad que encierra dimensiones como la conservación (retención de figuras), transmisión (conexión de tiempos), modificación permanente (fantasía propiamente dicha). Esta última, en todo caso, es el medio que encierra aquellas otras dos dimensiones, en la medida en que es el "motivo primigenio de la narración fantástica" (2009: 256). El cruce entre lo eterno y lo actual se hace más visible cuando más fantástica es la narración, lo cual es identificado por Benjamin en la literatura de Hoffmann [1776-1822], especialmente en los destinos de los personajes creados "sobre todo para retener las figuras", la conexión "con los tiempos remotos" (2009: 255). Estas ideas se encuentran inalteradas, según la polarización con otra época diferente que Benjamin realiza, en la literatura de Panizza [1853-1921]. Al igual que en Hoffmann, en este escritor intervienen lo fantástico y lo grotesco, así como una metafísica dualista que adopta el contraste entre impulso de vida y pervivencia autómata, entre el retrato herético de los santos y su iconolatría, o entre la forma satírica y la fantasía poética. También es visible en su literatura el contraste de alguien que escribe contra los teólogos o lo clerical desde dentro de su patria espiritual, el dogma mismo. Lo que, en todo caso, Panizza hace funcionar como principio creativo es el "sarcasmo destructivo", principio con el que se identifica Benjamin pues, para el filósofo, la verdad de algo está también en aquel extremo que se opone. Si Hoffmann representa el inicio del movimiento espiritual romántico por su interés sobre el pasado

poético de la Edad Media, Panizza orienta su interés por la decadencia espiritual europea; de allí que escriba en primera persona. Sin embargo, Benjamin aclara que no por ello se acerca al estilo del *l'art pour l'art*, ya que su relato se inscribe en el texto como si fuera el relato de una experiencia colectiva donde "el narrador es menos ahí un escritor que uno que teje" (2009: 258).

En el ensayo sobre la fotografía Benjamin vuelve sobre estos aspectos, poniendo sobre el tapete los principios constructivos de esta forma que, en este ensayo, pretendemos encuadrar en la cualidad de lo *variante*. El "principio constructivo" se conjuga en extremos o polaridades. Así como en su análisis de Hoffmann se pregunta si no se podría remedar lo sagrado primigenio mediante artificios mecánicos, en su análisis de la "fotografía constructiva" Benjamin observa la construcción dialéctica entre lo viejo y lo nuevo. De hecho, cuando compara la fotografía "creativa" con la "constructiva", Benjamin recurre a unas palabras de Recht:

> El dibujo y el colorido del pintor corresponden a la formación de los sonidos por el violinista [busca y forma el sonido], mientras que el fotógrafo tiene con el pianista la ventaja común de lo mecánico [el pianista pulsa una tecla y el sonido resulta], sometido a unas leyes restrictivas que no ejercen sobre el violinista la misma presión (Recht en Benjamin, 2010: 392, 393) [5] [Los corchetes son nuestros].

Si este eje se asienta sobre el eje arte-técnica, se descubrirá que la naturaleza que habla a la cámara es diferente de la que habla al ojo, lo que viene a modificar el modelo de la pretendida noción de continuidad orgánica entre el artista individual y el objeto de representación creativa. Este modelo tuvo su restauración conservadora cuando la burguesía supo articular en torno a imágenes fotográficas el "espíritu y los

negocios”. Así, la “fotografía como arte” y la “fotografía como moda” son expresiones de esa decadencia social del gusto burgués.

Son las fotografías de retratos las que comparecen cuando las fotografías empiezan a imitar el arte y proliferan como moda. Al auge de las fotografías de Nadar o de Hill, cuya caracterización principal es acentuar el *aura* que concentra la mirada de quien observa en la plenitud del rostro trazado por el *continnum* de la luz hasta la oscuridad repentina, le sigue la mercantilización de aquellas. Tal es el caso de las tarjetas con retrato incluido, o cuando se aplican retoques demasiados artificiales en la proporción de luminosidad, propio de las fotos para portarretratos. De esta manera, la forma de la fotografía adquiere un nuevo desarrollo ligado al retrato, que venía a imponer el convencionalismo decadente comercial burgués a los comienzos desgarradores y sombríos de las primeras fotografías. Como observamos más arriba, fue en la foto de Kafka niño donde Benjamin observa esta decadencia burguesa. La reacción fue un proceso de “interiorización” equivalente al principio por el que el “arte por el arte” se protege de la técnica, recurriendo a un estilo formal autónomo. La manifestación de la “fotografía *como arte*” es, en esta forma, el modo de este encierro, cuya paradójica apertura posterior es su continuación en lo que Benjamin denomina la fotografía “creativa” como “entrega a la moda” (2010: 401).

La forma técnica de la fotografía viene a conjugar el entramado imagen-objeto-copia con la relación contrastante entre los pares singularidad-duración y fugacidad-repetición. De esta conjugación se desprende que la técnica en el arte viene a objetar el carácter representacional y aurático del arte, su sentido de autoridad, dando lugar a pensar el auténtico carácter artístico de la fotografía, pues, nos dice Benjamin:

> La influencia de la reproducción fotográfica de las obras de arte

> sobre la función del arte mismo es mucho más importante que la configuración más o menos artística de una fotografía, para la que cualquier acontecimiento se convierte en botín para la cámara (2010: 398).

Fue en las fotografías documentalistas de Eugène Atget donde Benjamin reconoce, como lo hicieran en su momento también artistas surrealistas como Man Ray, la contrapartida de aquella industrialización con pretensiones de reedición aurática.[6] En esas producciones, el artista fotógrafo introduce la liberación del objeto de su carácter *aurático*, de su espacio vital, lo que implica liberarlo del arte del *todo*. De allí que se abocara a la fotografía de objetos, carente de animación, dejando de lado las señales características y acentuando los detalles y matizaciones. Pero es en las fotografías sacadas por Sander alrededor de 1929 que los tipos fisonómicos constructivos adquieren una relevancia distinta, más ligada al montaje según el estilo de Eisenstein o Pudowkin. Aquí el arte fotográfico ofrece su carácter fisiognómico, científico, en el sentido de una "observación inmediata", en línea con aquella frase goetheana de la experiencia delicada ligada tan íntimamente al objeto que se convierte en teoría (Cfr. Benjamin 2010: 397). Esta posibilidad depende del modo en que lo nuevo y lo viejo se polarizan en un principio constructivo dialéctico, tanto en la dimensión social de fotografías de obras de arte reducidas y en serie, como en la concepción surrealista del arte. Al respecto, Benjamin cita a Moholy-Nagy:

> Las posibilidades creativas suelen ser descubiertas lentamente por medio de esas formas e instrumentos antiguos [medios expresivos de la pintura] que han sido despachados por lo nuevo [fotografía], pero que justamente, con la presión de lo nuevo, se dejan arrastrar a un florecimiento casi eufórico (Benjamin, 2010: 400). [Los corchetes son nuestros]

Esta dialéctica en el seno de la “fotografía constructiva” y del surrealismo consiste en un claroscuro entre una tendencia funcionalista y modernizadora con otra arcaizante. Cuando la fotografía deja de lado el interés fisionómico, político, científico, se hace “creativa”, se entrega a una visión global o de conjunto, regida por el mecanismo de la asociación o imitación, al igual que el anuncio de moda. Es el momento decadente en el que la burguesía pierde el registro de avanzada de la técnica. La fotografía “constructiva”, su contrapartida, se rige por el mecanismo del desenmascaramiento, experimentación y construcción, lo que en términos brechtianos se conoce como *Verfremdung*. Diego Gerzovich resume:

> La fotografía prescribe la crisis de los valores auráticos de la obra de arte. La fotografía inaugura la época de la reproductibilidad técnica de la obra de arte […] La época en la que distinguir original y copia no tiene sentido (2005: 89).

En la medida en que el “principio constructivo” se liga a la tecnificación del arte, se desliga del criterio de lo *unicum* e invariante, a cuya instancia formada se llega por la dimensión de lo creativo. Contrariamente, el “principio constructivo” en la fotografía supone un criterio que adopta la variación formal como aquello que indica la imposibilidad de un orden formal, y como instancia que lleva al arte a nutrir la ciencia como «proceso integral», tal como Blossfeldt aportó a la botánica o Sander a la sociología. Por eso, insistimos en que Benjamin recupera una modalidad de construcción que ha sido desvirtuada por las capas interpretativas de la acriticidad misma de las teorías de la composición.

El “principio constructivo” en la fotografía es lo que permite “deshojar *históricamente*” la verdad cuando los

contenidos fácticos quedan de lado, como lo dice Benjamin en su misiva a Theodor Adorno (Cfr. Benjamin, 1998: 281 y s.). La imagen surgida dinámicamente depende de la yuxtaposición de elementos, pues es del relato que aquí se conforma de donde se desprende una nueva lectura de esa imagen. De este modo, se rompe con el carácter netamente reflejo al que la historiografía positivista confina la lectura de las obras, o con el carácter reductivo y evolutivo de la historia del arte formalista. La concepción histórica de Benjamin se manifiesta también, en este ensayo sobre la fotografía, en la dimensión de la *actualización*. Es una concepción presente en sus famosas "tesis" sobre la historia de 1940, revelada en una de las anotaciones para ese trabajo:

> Si se quiere considerar la historia como un texto, vale a su propósito lo que un autor reciente dice acerca de los textos literarios: el pasado ha depositado en ellos imágenes que se podrían comparar a las que son fijadas por una plancha fotosensible: sólo el futuro tiene desarrolladores a su disposición, que son lo bastante fuertes como para hacer que la imagen salga a la luz con todos los detalles (Benjamin, 1996: 86: Ms470).

Fotografía, técnica y experimentación

Si se retoma el sentido de los *Denkbilder* que Benjamin escribe en sus viajes, el lenguaje técnico de la fotografía se inscribe también como "imagen-pensamiento" que actúa como signo que revela contextos más amplios. De allí que Benjamin ensaye con su estudio sobre la forma de la fotografía un relato transversal que descubre los movimientos íntimos de fuerzas que trabajan en la utilización del dispositivo fotográfico.

Esta crítica transversal es también la que cruza el lenguaje de la técnica y el lenguaje espiritual del arte en su "Convoluto Y" del *Libro de los Pasajes,* dedicado a la fotografía.[7] Recordemos que este cruce supone la relación tensa y dialéctica

entre la interpretación filológica y la interpretación crítica, entre lo que apunta al contenido objetivo y lo que busca el contenido de verdad, con el mismo tenor que Benjamin lo ejecuta en un ensayo sobre la novela *Las afinidades electivas* de Goethe en el año 1922.

El lenguaje de la técnica, como lenguaje del auge de la burguesía científica e industrial, es el lenguaje de la confianza, lenguaje de la posibilidad de definir, calcular y dominar la naturaleza tanto orgánica como inorgánica. Esa certidumbre en el lenguaje instrumental constituye el *aura* misma de una época cargada de optimismo. El valor de lo constructivo apunta a la indicación implícita de lo histórico en la fotografía, pues la cuestión de la técnica permite concebir "los fenómenos de deshecho y decadencia como precursores, en cierto modo espejismos, de las grandes síntesis que vienen luego" (Benjamin, 2005: 684, Y 1, 4). Lo que Benjamin pretende remarcar es que la técnica permite una ponderable vinculación con la experimentación. Esto responde, en sus escritos de la década del treinta, a una construcción metódica propia de su estética materialista, consistente en hacer saltar la forma central de una época mediante la polarización con una forma marginal de otra, se trate del drama barroco en su conexión con el expresionismo constructivo, o la pintura con la fotografía, o el teatro de hadas francés con el cine.

En una reseña que Benjamin publica en 1938 en el número 7 de la *Zeitschrift für Sozialforschung* sobre el libro *La fotografía en Francia en el siglo XIX,* un conjunto de ensayos de sociología y estética que Gisèle Freund publica dos años antes, encuentra una sincronización del método del libro con la dialéctica materialista. Esta equiparación le permite trazar una contribución respecto a la cuestión de si la estructura social que condiciona una obra de arte aparece siempre bajo el mismo aspecto. Su aporte es categórico, afín a lo que aquí estamos señalando:

> Establecer el significado de una obra de arte con respeto a la estructura social del tiempo en que surgió consiste así más en determinar, a partir de la historia de sus efectos, su capacidad para dar a las épocas más extrañas y remotas a ella acceso al tiempo de su propia génesis (Benjamin, 2004: 89).

De hecho, muchas de las ideas, datos históricos y esquemas metodológicos que atraviesan el análisis sobre la fotografía provienen de los estudios de Freund. El mismo Benjamin reconoce esta influencia, ya sea al reseñar su libro en 1938 o al citarlo en el *Libro de Pasajes* en los Convolutos [S 5, 2], [Y 1 a, 4; Y 3, 2; Y 3, 3; Y 4 a, 1]. También, hay una conexión de ambos en el interés por la obra de Blossfeldt. E incluso, cuando el filósofo asiste a la defensa de la tesis doctoral que Freund presenta en la Sorbona sobre la fotografía, advierte la importancia de la reproducción técnica en las formas de arte y, desde el cruce entre ambas, la configuración de nuevas formas. La autora es quien plantea lo decisivo, esto es, que la cuestión no es pensar si la fotografía es arte, sino en qué medida esta técnica afecta al carácter global del arte, en qué medida el procedimiento reproductivo aísla y vacía el arte de su aplomo aurático, disponiéndolo a la par de la mercancía como aquello que nivela todos los fenómenos.[8]

Si el carácter *variante* supone construcciones por montaje, y si todo montaje significa combinaciones inciertas y cambiantes, el valor que adquiere la fantasía como principio constructivo trasformador se compara con fermentadores o catalizadores, cuyo poder es destructivo de "formas históricamente heredadas de los estilos" (Benjamin, 2005: 684, Y 1, a 2.). Es así que este sentido de "formas catalíticas" parece responder a una lógica del *desplazamiento*, lógica en la que, a través de lo técnico, la forma de arte se distancia del aval idealista de la creación artística y se aproxima al de "experimentación", mediante el cual aparece lo nuevo.

De este modo, en tanto condensa lo arcaizante y lo técnico, el papel constructivo de la fantasía permite escapar a la versión totalizante y esteticista de la forma estética. En este sentido, conviene hablar con los términos de su estética materialista de una "fantasía dialéctica", cuyo proceso constructivo consiste en la exposición de fracciones formales destinadas a arruinarse o a desaparecer en cualquier momento y recomponerse en una relación súbitamente nueva.

En su libro *Dirección única* de 1925, se refiere Benjamin a ese ejercicio de "fantasía dialéctica" como el "don de interpolar dentro de lo infinitamente pequeño, de inventarle una plenitud nueva [...], de considerar cada imagen como si fuera la de un abanico cerrado que solo toma aliento al desplegarse" (1987: 58). Se trata, entonces, de una fantasía creadora, espontánea, improvisada, que permite establecer correspondencias transformadoras, mostrando el carácter intermitente de la propia forma o estilos convencionales, e indicando la imposibilidad de todo orden formal duradero o invariante.

Bibliografía

Benjamin, W. (1987) *Dirección única*. Madrid: Alfaguara.

—, (1996) *La dialéctica en suspenso*. Trad. e Introducción P. Oyarzún, Santiago de Chile: LOM Ediciones.

—, (1998) *Correspondencia: Theodor Adorno y Walter Benjamin [1928-1940]*. Madrid: Trotta.

—, (2012) *Escritos franceses*. Trad. H. Pons, Buenos Aires: Amorrortu.

—, (2004) *Sobre la fotografía*. Trad. J. Muñoz Millanes, Valencia: Pre-Textos.

—, (2005) *Libro de los Pasajes*. Edic. Rolf Tiedemann, Madrid: Akal.

—, (2007) "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en *Conceptos de filosofía de la historia*. Trad. Murena y Vogelmann, La Plata: Terramar.

—–, (2009) “Franz Kafka”, en *Obras*. L. II / Vol. 2, Madrid: Abada Editores.

—–, (2009) “E.T.A. Hoffmann y Oskar Panizza”, en *Obras*. L. II / Vol. 2, Madrid: Abada Editores.

—–, (2010) “Pequeña historia de la fotografía”, en *Obras*, L. II / Vol.1, Madrid: Abada Editores.

Freund, G. (2006) *La fotografía como documento social*. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli.

Gerzovich, D. (2005) *Walter Benjamin y el lenguaje de la técnica*. Ediciones lo escrito (1º edición bajo Creative Commons), Diegogerzovich/www.loescrito.com.ar.

---

1. Una versión de este ensayo se publicó en Boca de Sapo. Revista de Arte, Literatura y Pensamiento, año XX, n° 29, diciembre 2019. ↵
2. Como sabemos, esta es una premisa que Adorno y Horkheimer consideran para la *Dialéctica de la ilustración*, en especial para el capítulo I. ↵
3. Se trata de la distinción, central en este ensayo, entre la obra aurática, regida por su valor de culto, y la obra secularizada, regida por su valor de exhibición –propia de la forma técnica del cine y la fotografía–. ↵
4. Se trata de una foto de 1888, cuando Kafka tenía cinco años. Se observa a Kafka con un “traje ajustado y humillante”, sosteniendo un sombrero grande con un ala muy ancha en un estudio fotográfico montado con cortinajes, tapices, palmeras y gobelinos, mezcla de “una cámara de tortura y un salón del trono” (Cfr. Benjamin, 2009: 17). ↵
5. El mismo esquema comparativo se reedita cuatro años después en su ensayo sobre la obra de arte, esta vez entre el pintor y el mago con el operador (filmador) y el cirujano, respectivamente. (Cfr. Benjamin, 2007: §11). ↵
6. Benjamin escribe el ensayo sobre la fotografía apenas cuatro años después de la muerte de Atget, con lo cual su reconocimiento en base a las observaciones que realiza se inscribe en una valoración tan precursora como la de los mismos surrealistas. ↵
7. “Convoluto” o “Convólvulo” (del Latín *convolvulus*) es el término en castellano que se ha tomado como adopción del término alemán *Konvolut*, que refiere a legajo, archivo, fajo. En el uso que Benjamin le depara al Convoluto como conjuntos de citas e interpretaciones a organizarse mediante *montaje*, encuadra en la acepción tanto de enredadera (*convolvulus*) como de jerarquización. Benjamin ha elegido la modalidad de fichajes manuscritos ordenados por letras, cada una con su respectivo título, siguiendo un código numérico (i.e. Y [La fotografía] [Y 1, 1…]; [Y 1 a, 1…]; [Y 1, 2…]). ↵
8. Precisamente en el apartado “Las relaciones entre las formas artísticas y la sociedad” de su libro *La fotografía como documento social*, Freund identifica una mutua dependencia entre el desarrollo social y las técnicas de arte, pues, en la medida en que la industria de la fotografía afecta la técnica global de la obra de arte, ésta transparenta en los elementos objetivos de su configuración una visión del mundo (Cfr. Freund, 2006: 7-13, 171-177). ↵

Sobre la espectacularidad gótica o acerca de la imagen diversa

Marcelo Mediavilla

Introducción

El gótico sigue de moda. Desde inicios del nuevo milenio, nos vemos invadidos por dragones, unicornios, elfos, magos, caballeros templarios, vampiros y zombis. Todos ellos implicados en la dura faena de idealizar las interacciones sociales. A menudo contemplamos historias posapocalípticas que reúnen elencos de los más diversos, lo que sugiere que la diferencia también está de moda.

Nace una alianza de grandes proporciones entre libros, teatro, cine, televisión y videojuegos. Ellos convergen en el montaje de relaciones sociales equitativas y fraternas. Unen sus fuerzas para diseñar y reproducir el anhelo de conquistar vínculos apaciguados por una ecuanimidad generosa: lo suyo es la espectacularización de la diversidad y la tolerancia.

Así, el trato que nos pudiéramos prodigar es teatralizado a través de una modalidad orientada hacia la constante recreación de una fantasía desmesurada, casi desquiciada.

Proponemos una reflexión semiótica que anude la moda de la imaginería gótica referida por Umberto Eco, la noción de *espectáculo* en Guy Debord y algunas sugerencias sobre la *espectacularidad* según Alessandro Baricco. Para realizar este trenzado, asumimos la idea de que la economía neoliberal inflaciona imágenes que hablan de una nueva civilización,

global y tolerante, dotada de una sensibilidad ecléctica y de una conciencia politeísta. Es decir, ponemos en juego una hipótesis que refiere la compulsión por vernos protagonizar el rol de artífices y ciudadanos de sociedades simultáneamente democráticas y divergentes, abiertas y sincréticas.

Non nova, sed nove: lo que importa es la manera, el talante o el carácter que asume este asunto, y nos percatamos que está en la exorbitancia del movimiento, pues se trata de una aceleración desbocada. Con ello aseguramos que lo novedoso acaece allí donde explota una mixtura exorbitante que se acelera en la espectacularidad y la serie.

En las últimas dos décadas, hemos experimentado una vibrante fascinación por lo gótico. Para nuestro deleite, han vuelto caballeros y orcos carnívoros, elfos y castillos lóbregos y se implicaron en la dura faena de idealizar las interacciones sociales. Ahora, el trato que nos pudiéramos prodigar es teatralizado a través de una modalidad orientada a la constante recreación de una fantasía desmesurada, casi desquiciada.

Este es un misterio gozoso para el que es inútil resguardarnos en la nostalgia de un mundo perdido; por el contrario, tendremos que lanzarnos hacia la aflicción provocada por la simulación del cataclismo final. Nuestro Santo Grial está adelante, pues vaticina una era feroz.

Libros, teatro, cine, televisión y videojuegos nos confrontan con el montaje de relaciones sociales equitativas y fraternas. Unen sus fuerzas para diseñar y reproducir el anhelo de conquistar vínculos apaciguados por una ecuanimidad generosa: lo suyo es la espectacularización de lo diverso, la diferencia y la tolerancia.

La novedad, entonces, estriba en que ya no asistimos al espectáculo capitalista de las cosas fuera de nuestro alcance, ni al de las cosas circulando histéricamente a nuestro alrededor. En la época de la economía abstracta, del neoliberalismo

estetizante, ya no nos vemos urgidos por representar las cosas y nuestra relación con ellas, sino más bien, nos vemos necesitados de poner en escena una imagen idealizada de nuestras propias relaciones. Actualmente, nos descubrimos interesados por celebrar la teatralización de la vida comunitaria y los dolores de la convivencia.

En las próximas líneas, proponemos una reflexión que anude la moda de la imaginería gótica referida por Umberto Eco, la noción de *espectáculo* en Guy Debord y algunas sugerencias sobre la *espectacularidad* según Alessandro Baricco. Para realizar este trenzado, asumimos la idea de que la economía neoliberal inflaciona imágenes que hablan de una nueva civilización, global y tolerante, dotada de una sensibilidad ecléctica y de una conciencia politeísta. Es decir, ponemos en juego una hipótesis que refiere la compulsión por vernos protagonizar el rol de artífices y ciudadanos de sociedades simultáneamente democráticas y divergentes, abiertas y sincréticas.

En tantas historias que hablan precisamente de eso, el enemigo y el mal se identifican con el totalitarismo, la tiranía y el sectarismo, el fanatismo y la homogenización. La negatividad que encarna la conflagración final se deja reconocer en la uniformidad, en la homologación monótona y abundante. La catástrofe está en la semejanza.

Esta lección política es bastante explícita en la reedición de un milenarismo que nos escenifica un mundo posapocalíptico, destruido por avances tecnológicos incontrolables, una fatalidad patogénica (un virus indescifrable que esteriliza a las personas o las convierte en mutantes, zombis o vampiros) o, simplemente, un descubrimiento nefasto que se substrae a cualquier justificación.

Esto último sucede en *Reign of Fire*, de Rob Bowman (2002), que nos presenta un planeta devastado por dragones que accidentalmente habían sido descubiertos y despertados

(en un túnel de la ciudad de Londres). Ante la escasez de alimentos y energía, algunos pocos seres humanos sobreviven como grupos de resistencia contra el dominio devastador de estas bestias.

En la segunda situación, probablemente la más recurrente, ubicamos películas como *Aeon Flux*, de Karyn Kusama (2005); *Ultravioleta*, de Kurt Wimmer (2006); *I Am Legend*, de Francis Lawrence (2007), sobre la novela homónima de Richard Matheson, de 1954; y, significativamente, *Priest* de Scott Stwart (2011), inspirada tanto por una tira cómica coreana por un videojuego.

Otras constituyen sagas que se han vuelto célebres para el público adolescente: La serie de películas *Resident Evil,* dirigida por Paul W. S. Anderson (2002, 2010, 2012 y 2016), Alexander Witt (2004) y Russell Mulcahy (2007); esta serie también encontró su prolongación en el universo de los videojuegos. No podemos negar el éxito de las trilogías en las que se inmola la juventud y la inocencia: *Hanger Games*, de Gary Ross (2012, 2013, parte I. 2014 y parte II. 2015), basada en la novela homónima de Susan Collin; *Divergent, Insurgent* y *Allegiant*, de Neil Burger (2014, 2015 y 2016), sobre la historia homónima de Verónica Roth; y *Maze Runner, de Wes Ball* (2014, 2015 y 2017), una adaptación de la novela escrita por James Dashner.

Detrás de cada saga, el argumento nos refiere a sociedades que deben reconstituirse bajo el protectorado de una élite autoritaria y gregaria. La crueldad y la exclusión, la represión y el destierro advienen para sostener una paz que suele encubrir perturbadores costos. Los condenados al ostracismo o a la cuarentena, los desposeídos y los forajidos se reconocen como individuos indisciplinados e incorregibles. A veces, suelen ser poseedores de alguna cualidad que los hace especiales, únicos. Se trata de una anomalía o un don, cuya virtud radica en poner bajo amenaza todo un modo austero de organización social. En ellos resplandece la singularidad.

Tenemos así distopías que, mezclando misterio con una buena dosis de acción, no proponen justicieros desinteresados, sino inconformes y renegados que, muy a su pesar, asumen el rol del libertario: si pudieran, rechazarían la cruz de un destino que los instiga a convertirse en líderes de una rebelión e íconos carismáticos de una cruzada. Sus aventuras no están relacionadas a la supervivencia bohemia y egoísta, sino a la lucha por una comunidad abierta, inclusiva y equitativa; sin distritos, fronteras, muros, castas o facciones.

La aniquilación masiva y las pruebas mortales se asemejan a purificaciones y ordalías. Ellas aquí adoptan el rasgo de lo grotesco. Ciudades de un minimalismo vanguardista, cromadas e higiénicas, espejadas y sosegadas, rezuman una crueldad tribal y primitiva, disimulada por una administración eficientista y coercitiva. Estas se expresan a través de gestos excesivos y sacrificiales. Dentro suyo, no hay alteridad ni contemplaciones a las libertades individuales. Representan la forja de una conciencia uniforme, que vela por la sosegada reproducción de lo siempre idéntico a sí.

En la primera situación posapocalíptica, que habla de una devastación tecnológica o una catástrofe ambiental, encontramos, en un lugar privilegiado, a *Matrix*, de las hermanas Wachowski: una obra de culto *tech noir* que, a partir de 1999, llevaría los efectos especiales a un nivel inédito. Acapara la atención durante la primera década del nuevo siglo con un original planteo estético. El héroe de la saga, cuya aparición es profetizada por una pitonisa, descubre ser el poseedor de un extraordinario poder interpretativo, que lo empuja a convertirse en el redentor que ofrecerá su vida para desconectar humanos del mundo virtual en que se encuentran atrapados. Junto a *Elysium*, de Neill Blomkamp (2013), y *Mad Max. Fury Road*, de George Miller (que en el 2015 reanuda la exitosa historia después de veinte años de silencio), plantean la defensa solidaria de una existencia tangible y segura.

Hombres cultivados por máquinas que los convierten en baterías, parias, enfermos y mutantes, encarnan grupúsculos de nómades asistémicos o distritos atiborrados de ciudadanos degradados, pero capaces de experimentar empatía. Guiados por el sentimiento de esperanzada fraternidad, todos se lanzan a la conquista de una utopía convivencial.

En ocasiones, asistimos al anuncio del cataclismo. Así, nos vemos transportados al momento en que antecede el Apocalipsis. El cine catástrofe sustituye las bombas atómicas, las convulsiones planetarias, los asteroides y las invasiones alienígenas, por alteraciones biológicas que prometen sustituir la raza humana por hordas de muertos vivientes; o sea, espantosas huestes de cuerpos afectados por una sobrevida hambrienta de carne y sangre. Esta abominación propiciada por virus degenerativos está corporizada por zombis y vampiros proclives a una multiplicación extraordinaria en *Daybreakers,* de los hermanos Michael y Peter Spierg (2009), y *World Ward Z*, de Marc Forster (2013).

La condena de nuestra especie ha encontrado una variación interesante en *The Happening*, de Night Shyamalan (2007) y *Bird Box*, de Susanne Bier (2018), donde la autoaniquilación inconsciente es causada por una toxina vegetal o una siniestra aparición. Evitar respirar y prescindir de la visión se vuelven la clave de una supervivencia, que pone a prueba la virtud de la compasión y el sentido del compromiso. Estamos en un terreno donde el horror, provocado por el exterminio de la vida consciente, conjura una traumática pérdida de la sensibilidad.

Al respecto, es aleccionador otra producción *tech noir*: *Equilibrium*, de Kurt Wimmer (2002). Esta nos instala en un futuro donde la sociedad se vuelca a un credo hiperracional, que combate las contingencias y debilidades de la afectividad. Contemplamos un estado fascista, que se impone por el accionar de clérigos imperturbables: devotos protectores de una

urbe acompasada por civiles aletargados y alienados (pues son medicados para convertirse en no-sintientes).

Que la injerencia de los sentidos y de las pasiones sea un estorbo para el perfeccionamiento civil es un tema que ya viene rodando. Pese a las diferencias de género, son ilustrativos *Demolition Man*, de Marco Brambilla (1993), y *Pleasentville*, de Gary Ross (1998). El primero nos traslada a un futuro mojigato y aséptico, mientras que el segundo nos sumerge en un programa televisivo que, en blanco y negro, exhibe la complacencia moral de un municipio rutinario y recatado. Sin embargo, el armónico bienestar delata la represión del deseo, el desconocimiento de la concupiscencia, la negación del exceso y la excitación de los sentidos.

En ambas películas, nos interpela la atrocidad del anhelo tiránico moralista e ilustrado: la conducta cívica estabilizada, no violenta y autorepresiva, convertida en ideal comunitario. Así, la inhibición de las pasiones y la disminución de la capacidad sensorial se convierten en el objetivo que el poder comienza a acariciar. Ante semejante meta, los colores, la música, los alimentos calóricos, el alcohol, el café o el tabaco se vuelven tan intolerables o sediciosos, como bailar y dar besos.

En el año 2008, *Visioneers*, de Jared Drake, representa una vuelta de tuerca a estas narraciones, refiriendo la estupidez de una sociedad dócil, abocada a erradicar el estrés y los sobresaltos emocionales. Entretanto, presentimos otra variación a favor del bienintencionado corazón demócrata-liberal que advierte el precio de un mundo paternalista que se obsesiona con la salud mental: este, solícito, decide que estamos cercados por la enfermedad y, en consecuencia, el tratamiento es una impasible medicalización de la vida.

Muy cerca está *The Giver*, de Phillip Noyce (2014), que nos muestra un mundo en blanco y negro, sin colores, razas o credos. Las palabras con que inicia la película son bastante ilustrativas. Pertenecen a Jonas, el protagonista; define su

comunidad en términos negativos.

> Era un mundo en el que prohibían las diferencias, no había popularidad ni fama, ni ganadores ni perdedores, los ancianos habían eliminado eso para que no tuviéramos conflictos, miedo, dolor, envidia ni odio. Eran más sonidos que palabras, su eco desaparecido de la historia.

Dentro de esta sociedad transparente, una anciana preside una ceremonia de asignación de tareas para los jóvenes, declarando el dogma de la buena vida que ha sabido excluir la disonancia alborazada de lo distinto: “Dejamos el desorden y el caos, todo el sufrimiento y el dolor, dejamos la confusión, la envidia y el odio, mediante una solución: *las comunidades*. Lugares serenos y hermosos donde el desorden se volvió armonía”.

Ese mundo angustiado por la fragilidad de la psicología humana cumple con el sueño administrativo por antonomasia: evitar nuestro desgaste ante el riesgo y la incertidumbre provocados por nuestros deseos, causa de sufrimiento y exterminio. Ellos empujan a la humanidad a su autodestrucción.

En la película que expone la crueldad de los *torneos del hambre*, las escenas iniciales exponen el tenso momento en que se lleva a cabo el sorteo anual por el que se escogen las víctimas para el gran enfrentamiento, pero antes, los miembros de los distritos reciben una filmación que justifica las medidas del presidente. Su propia voz declara el sentido del acto sacrificial.

> Guerra, terrible guerra. Viudas, huérfanos, niños sin madres. Esa fue la rebelión que sacudió nuestra tierra. Trece distritos se rebelaron contra el país que los amó, alimentó y protegió; hermanos contra hermanos hasta que todo se perdió. Luego llegó

> la paz con esfuerzo y lentitud. El pueblo surgió de las cenizas y una nueva era nació, pero la libertad tiene un precio, y cuando vencimos a los traidores juramos como nación que jamás veríamos esa traición de nuevo. Y así se decretó que cada año los distritos de Panem ofrecerían como un tributo a un joven y a una joven que pelearían a muerte en una muestra de honor, valor y sacrificio. Un solo ganador bañado en riqueza serviría de recordatorio de nuestra generosidad y clemencia. Así es como recordamos nuestro pasado. Así se salvaguarda nuestro futuro.

El rito por el que se vierte sangre para apaciguar el deseo de insurgencia aseguraría una nación resignada y apacible. En *Equilibrium,* vemos emerger una sociedad grisácea y simétrica, discreta y apática. Una voz *en off* nos introduce, una vez más, a un mundo negativo y represivo en que *lo mismo* entabla una lucha brutal contra *lo otro,* bien recortado y caracterizado: pone en peligro la existencia y disfruta de su propia debilidad, vive de los sentidos y las emociones. Siendo egoísta e impredecible, merece ser borrado de la faz del planeta, pues la asunción de la perfección humana requiere que se elimine de su naturaleza la parte contingente.

> En los primeros años del siglo XXI, la tercera guerra mundial había estallado. Aquellos que sobrevivimos sabemos que la humanidad jamás podría soportar una cuarta. Que nuestra propia naturaleza, simplemente, no se podía poner más en riesgo. Entonces, creamos un nuevo brazo de la ley: el Clérigo Grammaton. Nuestra tarea era buscar y erradicar la verdadera fuente de inhumanidad hacia el hombre. Su habilidad de sentir.

Con ello, la frustración potencial de las inclinaciones pasionales es un factor que se sustituye por la ventura de una existencia anestesiada y alejada de cualquier sobresalto o excitación. Con *Visioneers,* una sociedad hecha de supervisores, estamos ante la articulación de una congoja: la del

advenimiento de una humanidad no-sintiente y heterónoma.

¿Qué otra cosa podría alegorizar las monótonas hordas de clones y robots, de orcos y vampiros? El mal siempre se manifiesta como una vasta congregación de seres semejantes, al tiempo que automatizados. En cambio, los desclasados y fugitivos se aparecen investidos por el atractivo de una cofradía discordante e irregular, espontánea y creativa. Hay una razón por la que se agolpan las singularidades: están pensadas para encarnar la aceptación y el altruismo.

Las vemos congeniar y componer un cuadro estrambótico, hecho de estridentes disimilitudes, tal como lo contemplamos en *Star War* y *Mad Max*, o en *X-Men* y *Avengers*, pero también en series como *Into the Badlands* y *The Walking Dead*. Y, por supuesto, en las más evidentes sagas góticas para cine y televisión: *The Lord of the Rings*, *The Hobbit*, *Harry Potter*, *Beowulf, Narnia,The Games of Thrones* y *The Vikings.*

La imagen, que propicia este espectáculo de indulgente sincretismo, muchas veces recurre estratégicamente a la estética sado-masoquista, al punk y el heavy-metal, al tipo american chopper, al heroin-look y al dark-queen. Pero en realidad es capaz de superponer todas las tendencias conocidas, y lo consigue sin culpa ni vergüenza. El efecto, roza la voluptuosidad del camp y el kitsch; al menos, tiende hacia una disonancia encantadora o una electrizante enarmonía.

Nihil novum sub sole: ya las viejas catedrales de la baja Edad Media sabían conciliar lo celestial y lo profano, lo sublime y lo grosero, la desproporción y la simetría, los colores y la penumbra, la delicada androginia de los ángeles y la siniestra presencia de las gárgolas. Todos involucrados en una inmensa enredadera simbólica, ahogándose en un bosque de columnas, arbotantes, figuras de ojiva, arabescos, flores, espirales y agujas.

Civilización visual la Edad Media, en la que la catedral era el

> gran libro de piedra, y, de hecho, era el anuncio publicitario, la pantalla de televisión, el tebeo místico que debía contar y explicar todo: los pueblos de la tierra, las artes y los oficios, los días del año, las estaciones de la siembra y de la cosecha, los misterios de la fe, las anécdotas de la historia sagrada y profana, y la vida de los santos (grandes modelos de comportamiento, como hoy los divos y los cantantes, élite sin poder político, como explicaría Francesco Alberoni, pero con enorme poder carismático) (Eco, 2004: 30).

Lo último tiene mucho de verdad: los vikingos, en sus barbas y peinados, cuentan con toda la apariencia de rockers o jugadores de fútbol; mientras que los glamorosos amantes Neo y Trinity, Katnis Everdeen y Peeta Mellark, parecen salidos de una pasarela de Christian Dior o de Thierry Mugler. Trajes entallados, capas doradas y plateadas, gasas y encajes negros, plumas, tachas, vinilo, cuero, seda, pana y mucho maquillaje oriental, remozan cuerpos gráciles, rostros angulares, anémicos y atribulados.

Además, debemos reconocer que estamos hechizados por la versión decimonónica de lo medieval. Nos atraen los vampiros, lobos y brujas envueltos en la bruma, bajo la lluvia o cobijándose en la nieve.

La melancolía, lo nocturno, el escalofrío, lo sepulcral, la agonía y las ruinas nos son devueltos en la belleza sufriente de adolescentes sensuales, como los que vemos en la saga *Twilight*, dirigida por Catherine Hardwicke, entre 2008 y 2012 (sobre la novela de Stephanie Meyer); *Red Riding Hood*, también dirigida por Hardwicke en el 2011; *Snow White & theHuntsman*, de Rupert Sanders (2012); y *The Huntsman: Winters´s War*, de Cedric Nicolas-Troyan (2016). Si buscamos algo menos dramático, tenemos *Mirror, Mirror*, de Tarsen Singh (2012); *Hansel & Gretel: Witch Hunters*, de Tommy Wirkola (2013) y *Maleficent*, de Robert Stromberg (2014). Muchas de estas historias siguen la estela dejada por *Van Helsing*, de Stephen

Sommers (2004) y *The Grimm Brothers*, de Terry Gilliam (2005).

Blancanieves, caperucitas rojas, bellas durmientes y dragones vuelven en *Shrek*: su historia revive satíricamente la mayor cantidad de personajes infantiles. En ella, Pinocho, los Tres Cerditos, el Gato con Botas, Rapunzel, Merlín y el Rey Arturo conviven gracias a un anacronismo no problemático. Al igual que en *The League of Extraordinay Gentlemen*, de Stephen Norrington (2003), se reúnen para nosotros el Capitán Nemo, Dorian Grey, el profesor Moriarty, la vampiresa Mina Harker (el amor imposible de Drácula), el Dr. Jekyll (o Mr. Hyde) y Rodney Skinner (el Hombre Invisible).

Estamos en el corazón de la *imagen diversa*: un espectáculo desproporcionado e inaudito. El montaje de todos los héroes en una sola ficción o el alegre drapeado de todos los cuentos de hadas en un solo cuento para niños. Sin embargo, allí no debemos esperar síntesis alguna porque es sumatoria dislocada o acumulación sin ligaduras. Hemos aprendido a consolarnos concibiéndola como *pastiche* o *collage*. De acuerdo con Eco, este aplastamiento suena más a un ejercicio premoderno que a un gesto *posmo*.

> El nuestro es un arte de aditivos y de composiciones, como el medieval; hoy, como entonces, coexiste el experimento minoritario y refinado con la gran empresa de divulgación popular (la relación entre miniatura y catedral es la misma que la que existe entre el Museum of Modern Art y Hollywood), con intercambios y préstamos recíprocos y continuos: y el aparente bizantinismo, el gusto apasionado por la colección, por el catálogo, por el assemblage, por la acumulación de cosas diferentes se debe a la exigencia de descomponer y volver a juzgar los restos de un mundo anterior, quizá armónico, pero ya anticuado, que hay que vivir, diría Sanguinetti, como si fuese una Palus Putredinis ya atravesada y olvidada (Eco, 2004: 32, 33).

Pese a que se nos brinda el espectáculo de los más irreverentes concilios (como el de Bram Stoker, Oscar Wilde, Jules Verne, Conan Doyle y Herbert George Wells, en *La Liga Extraordinaria*) o el de las más rebuscadas y exitistas confrontaciones (como las de Freddy Krueger vs. Jason Voorhees, Alien vs. Depredador, Superman vs. Batman; confrontaciones en las que ya no hay seguridad de quién es "bueno" y cuál el "malo"), lo cierto es que su deliberada exageración de la diversidad delata la más honda desdicha contemporánea: la de un orbe convulsionado por la exacerbación política, el terrorismo, la xenofobia, la limpieza étnica, los supremacismos, las migraciones mortales y el fanatismo religioso. Contra ellos, la diferencia lanza su ofensiva en las pantallas.

Video meliora probosque, deteriora sequor: las virtudes fácilmente se dejan reconocer, pero su influencia, desafortunadamente, se descubre postergada. Con lo cual, los valores más nobles e imperecederos jamás conseguirán garantías de precipitación a la esfera de lo cotidiano.

Es significativo que Debord señalara que el espectáculo vive por nosotros: prospera como una representación apartada de nuestras vidas. Unifica y mediatiza las relaciones. A través de sus imágenes objetivas, autónomas e invasivas, justifica una separación generalizada porque incita una suspensión del diálogo. Aquello que comunica lleva la marca de lo bueno, y solo aquello que es bueno porta la marca de lo comunicable. De modo tal que se especializa en el montaje de paraísos quiméricos, pero en ello se va su gracia: ofrecer ensoñaciones sagradas, o sea, nimbadas de una ortodoxia eufórica.

Para Debord, lo cierto es que la espectacularidad nos involucra en una abstracción cuasi-religiosa, que actúa por nosotros, imposibilitando el acercamiento mutuo y la reconciliación. Ella, en definitiva, desrealiza los vínculos sociales por recurso a la contemplación devota de imágenes

sagradas.

Ya hace más de tres décadas, Debord nos había advertido sobre nuestra inopinada adhesión a la imagen espectacular. En su opinión, ya no podemos dejar de ignorar que "en la esencia del espectáculo está el no ser realizable ni inmediata ni igualitariamente" (Debord, 2006: 31). De ahí presumimos que no debiéramos dedicarle grandes esperanzas a la imaginería gótica: su prédica de una moral de la tolerancia probablemente sea más un placebo que una sugerencia estimulante. En otras palabras, pecaríamos de un optimismo ingenuo si pensáramos que realmente nos influenciarnos a través de esta espectacularización de una ética ecléctica y caritativa.

Desafortunadamente, el espectáculo gótico es impotente para educarnos en el afianzamiento de la diversidad cultural y étnica. Ante todo, es un conglomerado de imágenes que carecen de lazo. Dentro suyo, fragmentos y escorzos se acomodan como acoples malogrados, sin ton ni son, y en ello se va el mensaje: la fruición se atiene a la captura de elementos y módulos dislocados.

Estas imágenes están escrupulosamente diseñadas para entretener, no para concientizar ni instruir: aquí la buena conciencia política termina siendo un ornato de buena fe. Esta es una dura lección que Debord nos la comunica con la rudeza que solo un crítico del capitalismo puede permitirse en la década del 60: "El espectáculo es una droga para esclavos. No quiere que se lo tome al pie de la letra, sino que se le siga con un mínimo retraso (cuando deja de haber tal retraso, sale a la luz tal engaño)" (Debord, 2006: 31, 32).

Damos con una fórmula que nos permite apreciar el fulgor político contenido en la imagen diversa. En la exuberancia de la espectacularidad gótica, la recepción exitosa de la moraleja no tiene garantías, pues nada obliga a que se realice en actos verídicos y transformadores. Incluso las distopías son fagocitadas por la acción: para la compulsión visual cuentan

más las explosiones colosales, las epidemias repugnantes, la antropofagia y las libaciones sanguinolentas, los regueros de miles de excrecencias y los cuerpos desmembrados en la intensidad de la venganza. Es la promesa de acción sanguinaria que se ratifica en videojuegos, a todas luces dependientes del mundo de las películas y de las tiras cómicas, como Warcraft, Assassins Creed, Batman, Castlevania, Shadow of Mordor o Bloodborne.

Suspendemos la enseñanza ética para concederle lugar al deleite por la aniquilación masiva. La muerte individual es una tragedia aburrida e intrascendente. En respuesta a esta necesidad de hecatombes formidables, contamos con la afectada susceptibilidad de los personajes de Jane Austen, que ahora pueden ensanchar sus congojas aniquilando zombis (*Pride and Prejudice and Zombies*, de Burr Steers, 2016); también tenemos el espíritu humanitario de Abraham Lincoln, que queda debidamente exaltado si, además de censurar a los esclavistas, caza vampiros (*Abraham Lincoln: Vampire Hunter*, de Timur Bekmambetov, 2012).

Irónicamente, Debord prueba el éxito del espectáculo gótico, aunque de forma indirecta. Cuando confiesa su esperanza, de que algún día forjaremos una imagen íntegra y convergente de la realidad, nos endilga el cumplimiento de dos tareas previas.

> En primer lugar, la pretensión de *garantizar* la revolución como solución feliz de los conflictos existentes [...]; segundo, la visión coherente del universo y aun sencillamente de la materia; y tercero, el sentimiento eufórico y lineal del desarrollo de las fuerzas productivas. Si llegamos a dominar el primer punto, habremos resuelto el tercero; más tarde sabremos hacer del segundo nuestro asunto y nuestro juego (Debord, 2006: 87).

Como no hemos avanzado en la resolución del primer y el

tercer punto, el segundo se confirma lejano y utópico. Actualmente, experimentamos el éxtasis de imágenes que se disparan en todas direcciones como esquirlas de un continuo estallido *mainstream*. Esa aspiración de coherencia hoy es una quimera inaccesible, no por falsa, sino por el grado de desarrollo de una sensibilidad discordante y diseminante.

La forma de un universo coherente no es asunto ni juego de nuestro agrado. De hecho, en la espectacularidad gótica no conseguimos asirla sino como un destino aciago y mortal. Las distopías la exhiben como lo propio de un fascismo latente en el porvenir. En todo caso, esa coherencia de la forma se asemeja más a una pesadilla que simboliza el fracaso contra el resentimiento y la incomprensión.

No obstante, queda una observación para valorar, la de Baricco. Si nos servimos de un sugestivo aporte suyo, podremos concebir la presencia amenazante de la unidimensionalidad y su resolución feliz como un relato entre tantos, menos invasivo de lo que parece, y por el que no cabría hacer tanto escándalo.

La inmersión en el flujo de lo indistinto, la unidimensionalidad no es más que una chance. Se desliza o, al decir de Baricco, *surfea* en la constelación trazada por libros, tiras cómicas, películas, series, videojuegos y parques temáticos. Todos ellos invitan a suspender la experiencia. Sin embargo, no hay que perder de vista que se trata solo de eso, de una invitación. Con lo cual, el entorno y sus estímulos siempre están allí; no dejan de acechar y alterar la vida social. Podemos fluidificarnos en esos productos, pero no al punto de sustraernos enteramente. Aquí ya nos hemos separado del pesimismo que destila Debord.

Quizá, las distopías contribuyan a reenfocar la experiencia social, en vez de malograrla. Baricco nos hace pensar que estas perspectivas proféticas, de un fascismo adverso a lo singular, podrían colaborar para poner las cosas en otra perspectiva.

Esto supone no olvidar que son afines a un capitalismo

global que requiere de nosotros construir un planeta pacificado, puesto que la economía tiene por más redituable la paz. La guerra se ha convertido en una maquinaria obsoleta. Obviamente, las hostilidades internacionales evitan la propagación del mercado, el estímulo de zonas productivas y la demanda de beneficios fiscales. El negocio está en un orbe simultáneamente apaciguado y desregulado.

En consecuencia, mejor nos iría considerando que los vaticinios del fascismo futuro merecen ser desdramatizados, descreídos, de la misma manera en que lo han sido las predicciones infaustas sobre la globalización. El porvenir es una mera chance, de nada nos sirven las especulaciones terroristas; al fin y al cabo,

> las grandes marcas son una amenaza, y la homogenización cultural es un peligro real, pero el mundo que tendría que sufrirlas no es tan monolítico, indefenso, rígido como uno piensa. El mundo conoce esas amenazas, las conoce desde siempre, podríamos decir que las lleva inscritas en su propio ADN, se puede decir incluso que casi las necesita para crecer, para generar sus propias metamorfosis. Y el hombre mantiene con esos posibles desastres una extraña relación, indeciso entre la resistencia pura y simple y el instinto de subirse sobre la fuerza de los mismos para construirse escenarios mejores. Simplificar todo esto, describiendo un choque sin alternativas, es inútil y nocivo (Baricco, 2002: 68, 69).

Nuestra fascinación por la imagen diversa puede explicarse de otro modo que no sea acusándonos de constituir un público pasivo y embotado. Quitando a un lado el miedo a la alienación, Baricco mociona que nuestra imaginería necesita modelar los fantasmas y terrores en un gesto preventivo, lo cual podemos tenerlo como una suerte de entretenimiento social.

No obstante, la mercadotecnia de los objetos *mainstream* es

mucho más astuta como para devolvernos tan fácilmente un cúmulo de enseñanzas resilientes. Están obligados a recordar que lo serio y lo profundo, aquí, no tienen demasiada cabida, pues el mercado se desinteresa por lo recepción escrupulosa y contemplativa. El sistema industrial prospera en la serialidad, no a través de unidades desarticuladas e irreproducibles.

Entonces, "*un sistema está vivo cuando el sentido está presente en todas partes, y de manera dinámica: si el sistema está localizado e inmóvil, el sistema muere*" (Baricco, 2008: 50. Cursivas del autor). La razón estriba en que los bárbaros, los mutantes que comandan este lenguaje moderno de sistemas veloces e hiperproductivos apenas "piensan en la espectacularidad, piensan en un juego rápido en el que todos juegan simultáneamente triturando un elevadísimo número de posibilidades" (Baricco, 2008: 50). Por eso, estamos saturados de invitaciones a surfear, pasando de los videojuegos a las películas, de las películas a las series, de los libros a las películas y de las películas a los musicales, y de todos ellos al shopping y los parques temáticos, a los foros y las convenciones, a YouTube y Netflix. Este tipo de consumo nos exige rapidez y capacidad de deslizamiento.

El montaje en la industria del entretenimiento persigue una combinatoria clara y seductora: no hay tiempo para detenerse en las sagradas profundidades de la vida. Razón por la cual, "En la práctica, acabaremos dando crédito a cualquier chorrada que se dé en forma de secuencia superficial, veloz y espectacular" (Baricco, 2008: 116). Situación que nos devuelve al vigor y el encanto de la imagen diversa. Esa que pone cualquier cosa junto a cualquier otra, y por la que "todos nosotros estamos en lista de espera para reverenciar al primer bárbaro que coloque en secuencia, pongamos, a un niño con las entrañas abiertas, el juego de ajedrez y la Virgen de Fátima" (Baricco, 2008: 116).

En esta época dedicada a hiperproducir el sentido, Dan

Brown y Joanne Rowling se ubican en el podio del genio bárbaro. Gracias a su ejemplo, ingentes cantidades de secuencias rebalsadas de incoherencias corren cotidianamente en nuestras pantallas. E increíblemente, no las hemos adoptado para ornamentar nuestro entorno, sino para abastecer nuestro tiempo de ocio.

Aunque hipnóticas, consuman la ficción maximizándola. Tenemos así la ficción elevada al cubo, total, fractaria. Es un ejercicio de neta parodia por inflación del sentido. Nos enfrentamos a la hiperrealización de lo ficcional. Pero, al mismo tiempo, es el tipo de ficcionalidad increíble, incontrolable. Su desmesura se entiende como atenuación de las reglas y reducción de la coherencia. Obtenemos una formulación precipitada y vertiginosa: reglas incoherentes y coherencia desregulada.

La serialidad es el artificio saturado que disfrutamos de ver arrastrarse hasta el colmo de la autoinvalidación. Por eso, la espectacularidad gótica jamás consigue absorbernos e inmovilizarnos, sino de un modo sínico. Nos gusta como lo que es: un efectismo ampuloso y desquiciado. A lo diverso no logramos tomárnoslo en serio y, sin embargo, se vende triunfantemente.

Al fin y al cabo, una crítica de la espectacularidad gótica, arriesgamos, debe reconocer que la ficción ha suspendido *lo verosímil*. En parte, la *industria mainstream* puede prescindir de los mundos posibles sobrios y plausibles, inmanentes y razonables.

Tan grotesca y excesiva es la imagen diversa, que entusiasma, pero dudosamente convence. Paradójicamente, allí reside su fuerza. Ha sabido capturar el disfrute imposible. Gracias a esa distancia, escéptica y sórdida, pudo precisamente granjearse nuestra atención. Y a ella acudimos necesitados de fantasías apabulladoras porque esa mercancía es cosa maravillosa que ha sabido conjurar y enfilar hacia el infinito,

todos los engendros agolpados en el imaginario cultural.

Bibliografía

Baricco, A. (2002) *Next. Sobre la Globalización y el Mundo que Viene*. Trad. Xavier González Rovira, Barcelona: Anagrama.

—–, (2008), *Los Bárbaros. Ensayo sobre la Mutación*. Trad. Xavier González Rovira: Buenos Aires: Anagrama.

Debord, G. (2006) *El Planeta Enfermo*. Trad. Luis Andrés Bredlow, Barcelona: Anagrama.

Eco, U. (2004) "La Edad Media ha comenzado ya", en *La Nueva Edad Media* (Umberto Eco, Furio Colombo, Francesco Alberoni y Giuseppe Sacco). Trad. Carlos Manzano, Madrid: Alianza.

Giro pictórico y representación visual en W. J. T. Mitchell

Emilce Hernández y Omar Quijano

Presentación

Si la principal veta de la representación en sentido foucaultiano es la relación incontrolable entre lo visible y lo enunciable, entre palabra e imagen, la mirada crítica de Mitchell en la clave de lo que denominó "giro pictórico" la inscribe en un "redescubrimiento poslingüístico" (Mitchell, 2009a: 23). Revisar los conceptos emergentes que, como instantáneas especulativas, pretenden vislumbrar el problema de la representación visual en esta matriz y determinar la implicancia de este "giro" y su proyección, es la tarea que nos proponemos.

Si bien Mitchell abarca el problema desde una perspectiva interdisciplinar vinculada a la crítica filosófica de la representación, a nuevos enfoques en el estudio de las artes visuales, la crítica y teoría literaria, el estudio de cine y los medios de masas, entre otros recorridos, procuraremos explorar el centro de discusión para repensar la proyección del giro pictórico en las ciencias humanas, específicamente en la teorización de la representación visual. Nos interesa, también, validar en el último apartado una especie de imagen teórica que concentre las tensiones del trabajo y su conclusión, y que sugiera repensar el giro pictórico como figura discursiva que contiene, digamos así, su "propio giro" en relación a nuevas

condiciones tecnocientíficas y culturales.

Por supuesto, sin dejar de reconocer las diferencias de los “giros” según el ámbito de producción –“giro visual” en la versión angloamericana, “giro icónico” en la alemana y “giro de la imagen” en la versión francesa– optaremos por usar indistintamente la primera con la última versión. Si bien la imagen tiene cierto recorte más restringido (lo imaginativo, lo mental o inmaterial, la figura, semejanza, motivo), mientras que lo visual señala un contexto ligado a lo cultural y modos de ver, ambas instancias en todo caso participan en lo que Mitchell denomina *pictures* o “picturalidad”, entendida esta acepción como un “complejo ensamblaje de elementos virtuales, materiales y simbólicos” que hace intervenir las prácticas materiales, los soportes y la imagen; en otras palabras del autor, “la situación completa en la que una imagen ha hecho su aparición” (2017: 13-14).

Para Mitchell, el giro visual no es algo exclusivo de la cultura de nuestra época sino que viene sucediendo en el ámbito público en los diferentes modos de ver o regímenes escópicos configurados en cada época, así como en el ámbito teórico. Para el primer caso, en la atención de la Grecia clásica en torno a las artes visuales, la perspectiva mediante el uso de la óptica en el Renacimiento, las modernas técnicas de la fotografía y el cine, y el desarrollo tecnológico de los medios digitales. Para el segundo, en la semiótica de Peirce, en los lenguajes del arte de Goodman, en los estudios fenomenológicos sobre la imaginación, en la “gramatología” de Derrida, en la crítica de los medios visuales en la escuela de Frankfurt, en la teoría del poder/saber de Foucault, en el traspié iconoclasta de Wittgenstein. Lo que en todo caso el “giro” posmoderno indica respecto a versiones de esos “giros” anteriores es que la posibilidad de adecuar las imágenes a un *medium* específico, a un determinado soporte técnico, es superada por una versión que las analiza y las comprende en su

transitar por diferentes medios. De allí que para Mitchell el enfoque teórico apunte a comprender ese *medium* como un "entre" que regula el tránsito de imágenes de modo convocante o evocativo, atender a representaciones más allá de la visibilidad objetual; o de imágenes en tanto agencia, parecidas a organismos vivos que se mueven "de un ambiente mediático a otro", una gama de hábitats como su "lugar para vivir" (Cfr. Mitchell, 2017: 216).

Si todo medio para las imágenes no es algo específico y dado de un único modo; si, por el contrario, es algo que debe ser producido, un "lugar entre" o un "borde" organizado según nuevas disposiciones, posibilita que las imágenes transiten entre la mímesis y la agencia, entre su carácter autónomo y heterónomo, significado y presencia, presentación y representación, entre realidad y fantasía.[1]

Si se tiene en cuenta, entonces, que el giro pictórico refiere tanto a la percepción colectiva de la cultura visual, las formas de experiencias de interacción colectiva implícitas en las imágenes, así como al trabajo intelectual que las tematiza, consideramos que el concepto de "metaimagen" [*meta-picture*] describe en su proyección el carácter bipolar de este giro pictórico. Siguiendo el método de Mitchell en *Teoría de la imagen*, quien asocia este concepto a la noción de "imagentexto" como dos instantáneas conceptuales que permiten vislumbrar el problema de la representación visual, incluiremos en un apartado final la noción de «bioimagen» [*bio-picture*] para repensar esa interacción colectiva como *bios* implícitas en las imágenes. El primer concepto, metaimagen, es la denominación misma de un capítulo en ese mismo libro; el segundo, incluido como sugerencia para una apuesta mayor, corresponde a su libro *¿Qué quieren las imágenes?*, en especial al capítulo en el que expone un agudo análisis de las formas de vida de las imágenes en la biocibernética.

Para el primer caso, corresponde la tesis de Mitchell sobre

que el trabajo de estudio e interpretación de las imágenes es "alfabetizador", en la medida en que es la propia pretensión disciplinar la que ve afectada su estructura. En virtud de este procedimiento, se cumple con una demanda clara para los Estudios visuales, la de recorrer sus disposiciones metodológicas, discursivas o retóricas en función de la construcción del objeto "cultura visual" como un nuevo tema. Para el segundo caso, la tesis de Mitchell sobre la posibilidad del propio giro pictorial, la imagen dispuesta a su propio "giro" en las nuevas condiciones tecnocientíficas, un avance técnico que depende de la convergencia de las tecnologías digitales con la biología, lo que nuestro autor avizora como "giro biopictorial" y que requieren ser desentrañada también a partir de lo que denomina una "biología de la imagen" (Cfr. Mitchell, 2006: párr. 23; Cfr. Mitchell, 2011: 74-75). Estaríamos así considerando dos de los cuatro conceptos fundamentales de Mitchell (Cfr. 2009b: 14). El objetivo es, a través de estos conceptos, vislumbrar una teoría de la representación visual en el contexto de proyección del giro pictorial.

Giro pictórico e interdisciplinariedad

Desde la restricción que Platón aplica a las imágenes como fuente de conocimiento, hasta el más reciente "giro visual" en la que su poder o relevancia para el conocimiento reside en lo que la imagen contiene en sí misma –en cuanto presencia específica con sus latencias, fisuras y reticencias–, la cuestión de la lectura de las imágenes termina convirtiéndose en una especie de malestar en la cultura visual.[2] Esto se debe, según lo señala Didi-Huberman (2012: 9-13), a que la imagen ha perdido su carácter de mera copia o imitación de la realidad, asumiendo otros sentidos que ya Aristóteles había trazado para la imitación. Uno de esos sentidos asumidos por la imagen es el de la "disfunción" respecto a una imitación meramente representacional. Esa "disfunción" implica convenientemente lo

que Didi-Huberman considera como la orientación del pensamiento *por la imagen*, invirtiendo la apreciación de la *orientaciónproposicional* del pensamiento que Kant afirmara en su opúsculo de 1786 *Qué significa orientarse en el pensamiento*.

Entre tantas versiones prácticas del giro pictorial –gráfica, figurativa, fotográfica, técnica, digital– es el carácter representacional el que nos interesa, pues implica un concepto propiamente moderno que inscribe directamente con mayor sofisticación teórica la relación palabra e imagen, lo decible y lo enunciable. Sabemos que la prioridad histórica de la palabra sobre la imagen estuvo avalada en la supremacía metafísica otorgada al lenguaje conceptual o logocentrismo, la *ratio* como punto de partida por fuera de la percepción sensible en el caso de la tradición racionalista, o la *ratio* como punto de llegada tras copiar la realidad en el caso de la tradición empirista. Precisamente, la imagen quedó equiparada al ámbito sensible de la copia y, por lo tanto, se le endilgó el mote de "idea confusa" por fuera del orden y la imaginación textual en la que pervive el logos. Esta articulación como percepción externa o como copia de una copia, constituye el historial de la concepción mimética de la imagen, en la que queda recluida por mucho tiempo.

En su defecto, la consideración del pensamiento orientado por la imagen, un "logos icónico" en términos de la versión germánica, acarrea inevitablemente una concepción menos autoritaria y sectorial del conocimiento. Situar este giro y el problema de la imagen como predominante en la recta final de la época posmoderna, no es reducir su impronta a la trillada y convencional idea sostenida en ciertas intervenciones académicas que lo hacen depender tan solo de la iconosfera actual, la circulación de imágenes mediante la aparición de Internet y los *mass media* –simulaciones visuales de todo tipo, reproducciones, estereotipos, ilusiones, espectáculos–. Es decir, no supone ceñirse con asombro acrítico a la fantasía cumplida

de la imagen expandida a escala global por una posibilidad real de los medios técnicos de comunicación. Si bien es cierto que Mitchell coincide con este diagnóstico en general, más allá de la ligereza con la que veces suele ser abordado como tema, también es cierto que considera un error caer en la premura de acentuar la división en favor de la "era de la visualidad", lo cual conforma lo que considera la "falacia" del giro pictorial (Cfr. Mitchell, 2017: 431-432).

De lo que se trata para este autor es de acentuar la crítica de la cultura visual, al punto de no atender solamente a su logos icónico desde la dimensión filosófica o hermenéutica, sino en atender con suma atención a la dimensión vernácula de la cultura visual, a la variedad de prácticas sociales de visualidad, sus necesidades históricas de uso y las divisiones ideológicas. Es decir, atender al cruce y la reversión entre iconología e ideología, lo cual permitiría deslizar estos estudios desde el conocimiento (de los objetos) hacia el reconocimiento (entre sujetos), del ámbito epistemológico al hermenéutico y a las experiencias visuales. De igual manera, atender la posibilidad de pensarlas desde la hostilidad tradicional misma que provoca en las ciencias duras, las imágenes ligadas con la magia, así como desde la actual transformación tecno-cultural, las transiciones de la imagen hacia lo electrónico, cuyo carácter inmaterial devela los desafíos de una ontología. Esto tiene una importancia fundamental en la implicancia del giro pictórico en la cultura académica, pues supone el seguimiento de su carácter animista en la misma medida en que abre una novedad en la vinculación entre ciencia y tecnología, lo cual involucra el trabajo en torno a una "ciencia de la vida" de las imágenes (física, biología y paleontología de las imágenes).

El giro pictórico hace referencia al modo novedoso en que la palabra o texto y la imagen se vinculan, no de manera tal que toda retórica defensora de la idea asociada al lenguaje avale una síntesis predeterminada a su favor, sino en la medida

en que se constituye de forma auténticamente relacional. Esta modalidad parte, en primera instancia, de aceptar el carácter fundacional de la imagen en la constitución de todo sistema de signos, lo cual no quiere decir que las imágenes sean otro lenguaje. Quiere decir, en todo caso, que se inscriben como acto de inherencia o primeridad respecto al lenguaje semiótico, lo cual es observado por Mitchell respecto a algunos autores (Peirce, Goodman, Derrida) que habían sobrepasado los horizontes del giro lingüístico al punto de concebir y dar a pensar sobre el carácter inherente de la iconicidad respecto al lenguaje, sea mediante sus cualidades sensibles, su densidad o inscripción. Por ello mismo, el giro pictorial debe entenderse como un *pictorial return* (Mitchell, 2011: 83).[3] En segunda instancia, hay que tener en cuenta la pretensión de proyectar el estudio de la imagen o iconología al plano social y político, a la ideología, y viceversa. La comprensión de estas particularidades supone asumir que las diferencias no pueden ser meramente formales, sino que implican cuestiones concretas entre experiencias, en las que se relacionan hablar, decir, testimoniar, citar con ver, mostrar, figurar, graficar.

Uno de los principales contextos de debate en torno a la vinculación de la palabra y la imagen es el relacionado con la construcción de un campo de saber disímil respecto al modo en que se transmite y promueve un determinado saber disciplinar. En este caso, un campo de saber acerca de la visión, la visualidad, la representación visual, resonantes objetos de estudios ligados históricamente a un conocimiento tendiente a "objetivar" la experiencia, cuyas fuentes más sólidas responden al campo ilustrado y al positivismo pedagógico. Ir en contracorriente y pretender conformar o promover un campo que establezca novedosos formatos y vínculos académicos –nuevas relaciones entre los saberes y otra vinculación con el conocimiento–, genera una agitación desafiante respecto a los protocolos vigentes.

Una de las mayores rupturas con los conceptos heredados es sin duda la señalada por Bal en su trabajo *El esencialismo visual y el objeto de los estudios visuales* respecto a las concepciones "esencialistas" de lo visual y a los modelos de interpretación. Esas concepciones permanecen ligadas a una prioridad ocularcéntrica o a la pretendida "pureza" de una óptica que consiste en permanecer afuera de la experiencia real o ajena a otros "medios o sistemas semióticos" (Cfr. Bal 2004: 11-20).[4] La crítica de Bal apunta en contra de las intervenciones que defienden la imagen y los modos de ver como esencialmente visuales, lo cual supone estructuras formales purificadas y medios diferenciados.

Respecto a la resonancia de la imagen o "lo visual" como "objeto" de estudio, declara esta autora que es sumamente importante comprender que el "objeto" no es algo dado sino creado. El desarrollo de un trabajo interdisciplinar depende del modo de "*crear* un nuevo objeto *que no pertenezca a nadie*" (Bal, 2004: 14) [Las cursivas no son nuestras]. Precisamente, en *Conceptos viajeros en las humanidades* Bal gira en torno a la sugerencia de una lectura y una narrativa más atenta respecto a la cultura visual. La interacción más importante entre el crítico de la cultura visual y el objeto "imagen" es la de compartir la carencia de una tradición disciplinar, en el caso del primero, y la de no pertenecer al panteón de los objetos canónicos, en el caso del segundo. Por supuesto, no debe entenderse esta interacción como una simbiosis, resultado de la justa o correcta aplicación conceptual, sino dotada de una carga metodológica confrontativa o "interactiva", cuya finalidad es hacer saltar las alianzas tradicionales, académicas, culturales e históricas. Bal nos hace ver la importancia de considerar los conceptos en sus sucesivos circuitos, "viajes" disciplinares, mutabilidad, contactos, agrupamientos, capacidad de generar pequeños hallazgos teóricos o teorías en miniaturas (Cfr. Bal, 2006: 29-31).

Desde luego, también las críticas de Mitchell apuntan al mismo lugar. Mediante la siguiente definición de la visión como construcción social y cultural, apuesta a comprender el modo en que afecta a la representación y la alternativa puesta en la combinación de medios:

> la visión es (como solemos decir) una “construcción cultural”, que se aprende y se cultiva, no simplemente que se da por la naturaleza; que, por consiguiente, podría tener una historia relacionada aún por determinar- con la historia de las artes, las tecnologías, los *medios* y las prácticas sociales de exhibición [representación] y recepción; y (finalmente) que está profundamente implicada con las sociedades humanas, con las ética y la política, con la estética y la epistemología del ver y del ser visto (Mitchell, 2017: 419) [El corchete es nuestro].

Sin embargo, si bien reconoce en un pie de página de su libro *Teoría de la imagen* los logros del giro semiótico propuesto por Bal y Bryson, cuya mayor apuesta es la instalación de una teoría transdisciplinar situada en una meta-zona respecto a privilegiar un determinado lenguaje de la representación, declara su escepticismo respecto a esta neutralidad y a los metalenguajes técnicos que desafían la tentación de un nuevo discurso maestro. Por ello, una de las definiciones centrales de Mitchell en este libro es que el giro pictorial se trata de “un redescubrimiento poslingüístico de la imagen como un complejo juego entre la visualidad, los aparatos, las instituciones, los discursos, los cuerpos y la figuralidad” (Mitchell, 2009a: 23). Esto supone, por un lado, asumir que las imágenes tienen presencia, agencia, vida, que solo parcialmente “les pertenecen” a sus creadores, y que cuentan con un margen no cubierto que les permiten reproducirse, e incluso pretender ser imágenes de esas imágenes. Por otro lado, afrontar que el sentido que compone la tensión de la trama

relacional entre imagen y texto está atravesada por una fuerte crítica interna sobre el carácter canónico, la purificación de lo visual y el retiro mismo de la imagen en los regímenes de narrativización del mundo. Ese retiro que Mitchell identifica con algunas advertencias de Foucault sobre la representación, es el que muchos teóricos procuran desenmarañar para "retornar" o "girar" al momento en que la imagen reposa en su presencia plena (y sospechosa, según las tentativas "purificadoras"). Es esta particularidad de la presencia la que le permitiría escapar a cualquier afección lingüística que procure interpretarla como parte de una lengua.

En consecuencia, la relación tensa y productiva con el "giro hermenéutico" o hermenéutica textual es una secuela medular que la impronta del "giro pictórico" depara para el campo de los estudios visuales. Se podría decir que es una secuela surgida contra las repercusiones del "giro lingüístico", pues en la "cultura visual" la tendencia actual a visualizar lo existente como pura intensidad transitiva, sin permanencia, complica toda pretensión de explicar esa cultura como un "texto", el renombrado "todo es texto". Así expresa Mitchell el programa de Rorty:

> La lingüística, la semiótica, la retórica y varios modelos de "textualidad" se han convertido en la *lingua franca* de la reflexión crítica sobre el arte, los media y demás formas culturales. La sociedad es un texto. La naturaleza y sus representaciones científicas son «discursos». Hasta el subconsciente está estructurado como un lenguaje (Mitchell, 2009: 20).

Es de la tensión entre los modelos de textualidad y lo ontológico de la cual deriva la demanda central de abordaje teórico-metodológico: si tomar la imagen como el espacio del significado, susceptible de interpretación, o si considerar la imagen como presencia autónoma, deseante, viva. Esta tensión

se agita en un compulsivo ejercicio dialéctico entre el carácter fantástico y “natural” de la imagen y el control y cálculo comunicativo de la cultura. Aquí se hace elocuente el recurso de la “doble conciencia” propuesta por Mitchell: permanecer suspendido entre la actitud mística y la actitud crítica o escéptica como una característica perdurable ante la imagen y la representación visual, detenerse ante ese “querer” de la imagen (necesitar y carecer de algo) y, por lo tanto, afrontar esta tensión de modo crítico desde una instancia pre-interpretativa (Cfr. 2003: 30, 31). La tarea que se dispara de este esquema es repensar de qué parámetros cognitivos estaríamos hablando como promesa del giro pictórico al considerar las imágenes como superficies de legibilidad de la cultura y, más aún, si esa legibilidad se asienta en el carácter de “presencia muda” de la imagen.

Ante la primera impresión que surge al relacionar el “giro pictórico” como un voraz y repentino viraje que busca deslindarse del anudamiento entre el “giro lingüístico” y el “giro hermenéutico”, es conveniente apuntalar que asumir una perspectiva poslingüística no implica renunciar al texto que, digamos así, rodea a la imagen. Tampoco implica esta asunción considerar que la imagen remita a un fondo interpretativo como modelo de una epistemología de lo oculto, ni mucho menos considerar a la imagen como portadora de un sentido representativo único y original en los términos de la variante actual de una “metafísica de la presencia”.

Si la primacía del “giro lingüístico” le ha quitado a la imagen su consistencia propia o su presencia, reduciéndola a mero fenómeno lingüístico de un sistema sígnico mayor avalado por la filosofía del lenguaje, el “giro visual” es el epítome o colocación en perspectiva de la emergencia de los estudios visuales como campo interdisciplinar tendiente a revalidar la imagen desde un análisis propio, apartándose de esquemas restringidos al canon disciplinar en la producción del

conocimiento. La disposición a poner en imagen todo lo existente sujeta a la transformación del *medium*, podría aceptarse como la premisa general de este novedoso "giro" surgido a fines de 1980 y principio de 1990 en la cartografía móvil de un campo pretendidamente interdisciplinar. El síntoma de que el "giro pictórico" se estaba realmente dando ha sido señalado por la ansiedad de la filosofía lingüística en rechazar la representación visual.[5] Pero no se trata de defender el estatus de la representación visual *per se*, sino de tematizar la intervención de la imagen como el "punto singular de fricción y desasosiego", el carácter medial mismo de la imagen como objeto epistémico:

> Lo que da sentido al giro pictorial no es que tengamos una forma convincente de hablar de la representación visual que dicte los términos de la teoría cultural, sino que las imágenes *(pictures)* constituyen un punto singular de fricción y desasosiego que atraviesa transversalmente una gran variedad de campos de investigación intelectual. La imagen ha adquirido un carácter que se sitúa a mitad de camino entre lo que Thomas Kuhn llamó un "paradigma" y una "anomalía", apareciendo como un tema de debate fundamental en las ciencias humanas, del mismo modo que ya lo hizo el lenguaje: es decir, como un modelo o figura de otras cosas (incluyendo la figuración misma) y como un problema por resolver, quizá incluso como el objeto de su propia «ciencia», lo que Erwin Panofsky llamó "iconología" (Mitchell 2009a: 21).

Definir la imagen como algo que se coloca entre un paradigma y una anomalía traza todo un componente epistémico que viene a sacudir inevitablemente las premuras recelosas de los promotores de todo régimen de "normatividad" en las ciencias, o de aquellos promotores del lenguaje como modelo metodológico para las disciplinas de las humanidades. Moxey suma su crítica a esta idea de filtrar la experiencia mediante el lenguaje, al sostener que se basa en el olvido de la

presencia a merced del sentido y de procurar domesticarla mediante una interpretación y un control, la representación lingüística como una “narrativa maestra” (Cfr. Moxey, 2009: 8-11). Al fin y al cabo –parece decirnos– cómo saber qué significado tiene la experiencia; hay algo que no puede ser leído, algo quizás “nunca escrito” para ser interpretado, lo cual es compartido por Mitchell en el desplazamiento de la pregunta de lo que dicen o hacen las imágenes a lo que quieren, advirtiendo que la respuesta bien podría ser nada: “algunas imágenes pueden ser capaces de no querer (necesitar, carecer, requerir, demandar, buscar) nada de nada, lo que las haría autónomas, auto-suficientes, perfectas, más allá del deseo” (Mitchell, 2017: 78).

Por supuesto, no es que el giro pictórico y el ascenso del campo de los estudios sobre imágenes y visualidad se constituyan en una especie de síntoma paranoide de la episteme en humanidades respecto al giro del lenguaje: para evitar ser dañado, fundar un nuevo orden con idénticas restricciones. Tampoco tiene pretensiones mesiánicas o apologéticas, algo muy típico en la defensa de los objetos de estudio y de las teorías. Se trata de pensar el desconcierto que provoca la imagen y cultura visual como objetos de estudio, y que ese análisis marque una tendencia y una propuesta de investigación para el campo. Esto quiere decir algo fundamental: si la imagen está entre el paradigma y la anomalía es porque viene a cuestionar toda pretensión paradigmática en tanto unicidad o sosiego. Se esperará, entonces, que sus tendencias incomoden en el acto mismo de incorporarse de modo complementario.

Es precisamente lo que plantea Mitchell sobre el lugar epistémico de los estudios visuales o “cultura visual”, como preferentemente prefiere llamarle[6]: si vienen a delimitarse respecto a disciplinas afines, como la historia del arte, la estética y los estudios de medios, o vienen a ser una especie de

“momento de cambio en la turbulencia interdisciplinar” en el curso de estas disciplinas (Cfr. Mitchell, 2017: 417-418). Quizás sean las ansiedades disciplinares como estructuras operantes de la organización del conocimiento académico las que trazan ciertas disonancias en estas relaciones. Para este autor, la estética y la historia del arte parecen cubrir desde el siglo XIX, en sus proyecciones expansivas generales, todo lo que refiere al estudio de la sensación, la percepción y a una hermenéutica de las artes visuales. Tanto la experiencia visual como las formas visuales parecen ser asuntos exclusivos de estas áreas. Entonces, la pregunta apunta a saber cómo y por qué los estudios visuales demandan integrarse a la definición de una serie de problemas y qué síntoma acarrean o señalan, pues se trata de una ansiedad propia de un campo novedoso que busca complementarse. Sin embargo, de acuerdo al lugar que ocupen –los aspectos que abarque– determinadas perspectivas teóricas amenazan con tornar esa complementariedad en “suplemento” y, aún, en lo que Derrida denomina “peligroso suplemento” (citado por Mitchell, 2017: 420). Al tratar problemas que van desde la óptica, los aparatos visuales y la experiencia, hasta la dimensión perceptiva y los archivos escópicos, los estudios visuales parecen indicar zonas de incompletitud de esas disciplinas clásicas amenazando incluso con incluirlas como subestudios dentro de un campo mayor.

Según lo revisado hasta aquí, es a partir de la reducción a dos cuestionamientos básicos que se puede comprender la conformación del dominio de saber de los estudios visuales. Por un lado, el cuestionamiento del valor de la autonomía de las formas culturales como forma de excomulgación del fetichismo de mercado; y en segundo lugar, contra el giro lingüístico tal como lo expusiera Rorty como modelo de investigación, es decir la reducción de las formas culturales a problemas de lenguaje o discurso. Así, las fuentes de alimentación del campo se componen de dominios que van desde las disciplinas más

tradicionales, como la historia del arte y la estética, hacia las prácticas específicas de investigación, como los estudios mediáticos, los estudios sobre la producción de imágenes técnicas y digitales o las experiencias físicas de la visión.[7] Estos dominios mencionados por Mitchell componen una perspectiva compleja de un campo teórico afianzado y en expansión, desplazando así la tradición canónica de la historia del arte y avizorando de este modo un cuestionamiento de fondo hacia el carácter "disciplinar" de la producción de saberes.

En todo caso, la llamada corriente interdisciplinar surge de los modos en que se exploren y recorran las tensiones de modo productivo entre palabras e imágenes. El giro pictórico, entendido como figura discursiva en sentido foucaultiano, se propone ampliar esos dominios para integrarlos en un campo algo más impropio como la imagen vigente en el ámbito de la cinematografía, las artes plásticas, la cultura popular, la ideología, la retórica de la información pública y los diferentes tipos de corporalidades. Con esta amplitud se tiende a quebrar la desconfianza respecto a los estudios visuales, asociados a una conformación académica homogénea afín al desempeño de los sujetos en el capitalismo global y a la contribución con los mecanismos de apropiación cultural. Es la postura de algunos trabajos en la compilación de *Vision and visuality*, en especial del "Prefacio" (Cfr. Foster, 1988: IX-XIV). Por eso para Mitchell, lejos de afianzar una cerrada defensa de este campo, se trata de convocar para su entendimiento mediante un interpelante trabajo teórico, del mismo modo en que las imágenes interpelan al espectador. La particularidad de este ensayista es justamente la de construir ideas como aperturas, sin descuidar la erudición del trabajo, un modo original de plantear dilemas y preguntas trazando correspondencias integrales para seguir pensando.

El sentido auténtico de una crítica de la imagen, o más

precisamente de una “iconología crítica” como denomina Mitchell a ese andar teórico por las fronteras[8], es el camino para que este teórico piense una tercera vía (entre la actitud animista y la crítica) a ejecutarse desde ese esquema de nuevos saberes. En esa ejecución, y ante fallas en el modo que se construyen colectivamente las premisas, el teórico norteamericano no duda incluso en sugerir la forma *indisciplinar*, un momento de ruptura en la continuidad de las prácticas que en términos disciplinares asegura siempre cierta estabilidad colectiva, técnicas y profesionales (Cfr. Mitchell 1995: 541). En todo caso, si hay un momento de interdisciplinariedad en la convocatoria es cuando el interés, el asombro del conocimiento, se conforma como *indisciplinado*. Se trata de la interdisciplinariedad que este teórico denomina “de adentro hacia afuera”, una variante coyuntural entre la interdisciplinariedad “de arriba hacia abajo”, la construcción piramidal de conceptos, y la “de abajo hacia arriba”, la que se construye en el taller en base a necesidades específicas. Este carácter híbrido de la interdisciplina en la cultura visual, implica una convergencia entre disciplinas que analizan movimientos sociales (feminismo, estudios de géneros, estudios de raza) y disciplinas que estudian objetos teóricos (historia del arte, literatura, filosofía, estudios de cine, cultura de masas, sociología y antropología): “But its most important identity is, as I’ve suggested, as an ‘indiscipline’, a moment of turbulence at the inner and outer borders of established disciplines” [Pero su identidad más importante es, como he sugerido, como una ‘indisciplina’, un momento de turbulencia en las fronteras internas y externas de las disciplinas establecidas] (Mitchell, 1995: 542, 543). Es decir, no hay que entender este carácter híbrido como una zona débil de vinculaciones, un “pluralismo fácil”, sino como una fricción que tiende a dejar que las posiciones y los términos se relacionen e interroguen entre sí (entre disciplinas, entre lenguaje e imagen, entre los sentidos,

entre las formas públicas y académicas del giro pictórico o de la cultura visual).

El momento anarquista entre los movimientos ascendente y descendente de las disciplinas se vuelve una especie de "momento de transición ad hoc", momento que para Mitchell debe primar ante cualquier pretensión de reproducirla en una "nueva forma disciplinaria".[9] En resumen, el auténtico estado interdisciplinar que defiende es el *momentoindisciplinado*; es decir, cuando ese estado se constituye no en la componenda de partes, disciplinas que se unen para aportar cada una por su lado sobre un tema o problema, sino en los umbrales de sus propias transiciones.

Si el giro pictórico se plantea como un nuevo tropo o figura de pensamiento para la relación entre imagen y palabra, o lenguaje e ícono, parece acercarse bastante al mapa de tensiones que pone fin a la posición linguocéntrica (vincula la imagen al signo, propia de la corriente semiótica) y a la iconocéntrica (vincula la imagen a la percepción, propia de la corriente fenomenológica), para dar lugar a una aproximación dialéctica, que vincula la imagen al "signo perceptoide" propia de la corriente antropológica (Cfr. Gabriel, 2020: 152 y ss.). Sin embargo, Mitchell se aparta del centro filosófico de la *Bildwisenschaft* alemana, basada en una crítica de la imagen desde la tradición fenomenológica y hermenéutica, para extender su comprensión más allá de las imágenes y los objetos visuales hacia las prácticas diarias del ver y el mostrar, en incluso sobre lo oculto o imposible de ver. Por eso, en las ocho contratesis que delinea contra las falacias en torno a la cultura visual, una central es sin duda la que postula que "la cultura visual es la construcción visual de lo social, no únicamente la construcción social de la visión", lo cual también en virtud de esta idea de construcciones simbólicas permite superar la "actitud natural" o automática (Mitchell, 2017: 426).

Interpretación, representación y metaimagen

¿Qué implicancia puede tener el giro pictórico para la lectura de la imagen al inscribir el problema de la representación visual en una perspectiva poslingüística? La respuesta, orientada a revisar y dilucidar el interés por el trabajo teórico y de interpretación con las imágenes, el "qué decir" ante/de las imágenes, tiene un alcance que todavía hoy no se termina de dimensionar. Esta perspectiva poslingüística de Mitchell sobre la imagen, una perspectiva que juega con la idea de ofrecerla "desnuda" ante la mirada, no demanda una iconología interpretativa cabal, al modo de Panofsky, sino la construcción de una "práctica crítica" en el trabajo interpretativo. Si, como dijimos, la cuestión abarca no solo el problema de lo que las imágenes representan sino también lo que las imágenes "quieren" o provocan, su carácter propiamente performativo, se abre una novedosa perspectiva acerca de la representación visual. La base de esa novedad reside en excusarse de considerar la representación visual como una unidad, un modelo de relaciones homogéneas, para apuntarla como un espacio heterogéneo de transiciones improvisadas. Se aparta así de la tradición dogmática de la representación, la de ser un "doble del mundo", por mímesis, copia o correspondencia. Por lo cual, en el modo con el que Mitchell vuelve a plantear el problema de la representación visual hay una discusión acerca de los términos en el campo de las humanidades, una "lucha terminológica" y una búsqueda de apertura a través de la intervención en un campo de fuerzas conceptual, una especie de dialéctica de las definiciones.[10]

Esto indica algo crucial en la construcción de una teorización sobre la imagen, que es el fondo de la cuestión interpretativa: depurar el análisis de todo prurito a asumir las antinomias y a pretender estabilizar el campo de la representación recurriendo a métodos comparativos, los revisitados "paradigmas de comparación estructural" (Mitchell,

2009a: 360). Estos métodos propios de las relaciones interdisciplinares de los estudios literarios condescendientes con las artes visuales, o la historia del arte afín a la conexión con la literatura, pueden definirse como el proceso que procura demostrar analogías formales entre las artes revelando un compuesto estructural. En las ramificaciones nerviosas de la crítica que Mitchell realiza a estos métodos, basada principalmente en desmantelar la recurrencia al concepto unificador o al "historicismo ritualista" de las tendencias disciplinares verbales y visuales, se agita la fisura de la representación misma, aventando para la teoría de la imagen sobre esa falla una impronta "des-disciplinar" (Cfr. Mitchell, 2009: 80-84). Pensar la construcción teórica desde esta clave, no como un "más allá" de la representación visual sino desde "adentro" mismo, será su horizonte de trabajo.

En la impronta "des-disciplinar" el trabajo con las imágenes implica una "práctica crítica" que busca deponer la imposición de sentidos desde un "discurso maestro" de interpretación reducida (llámese mímesis, hermenéutica, semiosis, comunicación), para colocarla en el umbral de lo ilegible, de lo indescifrable. Por supuesto, no estamos avalando una teoría de lo inefable; como dijimos más arriba, se trata de considerar las relaciones cruzadas como aquella instancia que le otorga a la imagen un carácter inestable, que la proyecta desde el ámbito de "objeto a ser estudiado" al ámbito en que "pueden querer o pensar". Se trata de un ámbito en que no solo y simplemente representan, sino que representan en la medida en que logran salirse del esfuerzo por "disciplinarizarlas" (en los dos sentidos del término).

Recordemos la idea que Sontag nos daba en su ensayo *Contra la interpretación* publicado en 1964 en la *Evergreen Review*, en el que sostiene que ninguna lectura debe remitir al arte como síntoma de algo más amplio que contiene su verdad última, un fondo con el auténtico contenido. Entiende que esa

pretensión forzosa y de corte netamente moderno, solo busca prescribir toda forma de arte. Cuando se piensa el arte desde el contenido se fuerza su multiplicidad, sus desvaríos y silencios, para acomodarlo al código o marco teórico de una disciplina. Pero para Sontag, la promesa del contenido es algo minúsculo; solo el silencio, no decir nada ante el arte, una "neutralidad absoluta", permitiría desprenderse por fin de ese filisteísmo. Desprenderse del contenido permitiría desprenderse del proyecto perenne de la interpretación; no de aquella interpretación nietzscheana en un sentido amplio, sino aquella en sentido reducido (Cfr. Sontag 2005: §2, 3). La crítica tiene que consistir en la descripción de la forma, un vocabulario de la forma, impelida solo a describir lo que se presenta mediante una sofisticación de las imágenes (p.e. en el cine), una exposición de la forma que vuelve lumínico al objeto, que lo muestra *como es*. La transparencia es el valor de la crítica y del arte para enfrentar las pretensiones redundantes, excesivas, de toda interpretación. Así queda definido en el parágrafo 9 de su ensayo:

> La función de la crítica debiera consistir en mostrar cómo es lo que es, inclusive qué es lo que es y no en mostrar qué significa, [remarcando en el misterioso apartado final]: En lugar de una hermenéutica, necesitamos una erótica del arte (Sontag 2005: 39).

Si bien hay que circunscribir esta idea de Sontag en la estela que el mismo Jameson –en *Posmodernismo, la lógica cultural del capitalismo tardío*– la incluye como precoz diagnóstico de la lógica de la industria cultural posmoderna, no es desestimable su diatriba contra la interpretación como valor absoluto para comprender la incursión del giro pictorial y de una lógica de la cultura visual sujeta a una práctica crítica de orden diferente. Según sugerimos, no hay que entender la

postura de Sontag hacia el arte necesariamente como una apreciación de un objeto inefable, pues no excluye el "parafraseo" sobre las obras; en todo caso, propone un modo de interpretación invertido, opuesto al modo consciente y ligado a un código maestro. Es la presencia del objeto, de la imagen visual en nuestro caso, la que en su forma debe desarrollar las potencialidades infinitas de un acto interpretativo.

Dos preguntas surgen como un enmarcado general a estas cuestiones: ¿cómo evitar ese diagnóstico señalado por Sontag, de la que su propia propuesta de una paráfrasis ligada a una erótica del arte, no parece sustraerse? ¿Este nuevo modo de interpretación se deriva necesariamente en una lógica antirrepresentacional de la cultura visual, contenida en la pregunta de investigación "qué quieren las imágenes"? Para Mitchell estas preguntas, en el marco de su propuesta del giro pictórico, están asociadas a la posibilidad de las imágenes de "hablar" o contar con un "lenguaje", por lo que les corresponde la transferibilidad del problema social y cultural sobre la posibilidad de hablar de las minorías o el subalterno. Ante tan osada correspondencia, es necesario remarcar la inscripción de la respuesta en una especie de hipótesis extendida: comprender el "lenguaje" de las imágenes como un tipo diferente de enunciación, pues aún en su estado de minoridad, en el tratamiento que se les da como "signo silencioso" y mudo, la respuesta a si pueden hablar sería "las imágenes quieren una voz y una poética de la enunciación" (Cfr. Mitchell 2017: 53-54, especialmente nota al pie 2).

Esta posibilidad busca atravesar la sintomatología misma que supone el carácter animista, mágico y personificado de las imágenes como un "síntoma incurable" y no como algo que la crítica iconoclasta debe conjurar o "curar", al modo de la crítica marxista y la hermenéutica freudiana. La cultura visual sostiene la posibilidad de un tipo diferente de lectura de la imagen, una lectura atenta que se situaría como posibilidad

misma de una contemplación prolongada. Por supuesto, no supone ni una concepción meramente mística de las imágenes, ni una estilística del *mero* decir. Se trata de un espacio en que la imagen se inscribe tanto con su densidad de “vórtice”, sus silencios y reticencias, como con su densidad de generar reflexividad, su estado permanente de “imagentexto” (Cfr. Mitchell, 2009a: 23 y ss.).[11] Es el modo en que el giro pictorial define el *medium* como ámbito indiferenciado en el recorrido entre ambas “densidades”.

Una referencia interesante puede incluirse aquí, no sin cierta arbitrariedad, para ampliar la comprensión acerca de ese plano indiferenciado. En referencia a las artes visuales, Nancy señala este recorrido por la transitoriedad entre la continuidad y lo distinto, lo homogéneo y lo heterogéneo, el fondo y la superficie, la presencia y la representación, como la manifestación propia de la imagen. Al igual que lo sagrado, la imagen es lo distinto, lo separado de la identidad, de la cosa, ajeno a la forma; necesita estar desprendida pero a la vez mostrarse. En este sentido, el rasgo distinto de la imagen en el arte es lo impalpable. Para concebir esta idea, es menester ensayar un ejercicio imaginativo, la posibilidad fantasiosa de mirar el cuadro de perfil: de un lado lo que se proyecta, lo que está a la vista, la superficie, el contacto, la lámina orientada hacia la representación; del otro, digamos su azogue, lo sin-tacto, retenida en la sub-ficie, la presencia de algo sin ser ese algo, sin “proyectarse” pero como *subjectum*. Esta cualidad reside en que la imagen no es una forma, es decir no está en lugar o es manifestación o imitación de una cosa, sino que es fuerza íntima, distracción, estigma, y este es precisamente el centro de la distinción de la imagen, la de retirarse y la de mantenerse, la de separarse y la de presentarse. Dicha aproximación a través de la distancia es el modo en que la imagen extrae algo de la cosa, la separa, la arroja hacia afuera, le imprime *intensamente* su marca o su *stigma*. No dejan de

resonar también aquí los planteos foucaultianos sobre las cuestión epistemológica de las ciencias humanas y su constitución desde el desdoblamiento entre lo visible y lo invisible, lo manifiesto y lo latente, la homogeneidad de lo explícito o del orden y la heterogeneidad de lo implícito o de la alteridad, lo cual no designa otra cosa más que el límite mismo de la representación.

Estimamos que esta posición de Nancy está en línea con las pretensiones teóricas de pensar un "modo de decir" de las imágenes, y de las preocupaciones propias de Mitchell de pensarlas como un tipo diferente de enunciación, como una "poética de la enunciación". Nancy lo hace mediante un modo que procura validar la imagen como aquella que podía organizar el "ver", la que lleva en sí misma las formas de narrativización del mundo. Dice precisamente:

> La imagen es el decir no lingüístico o el mostrar de la cosa en su mismidad: pero esa mismidad no solo es no-dicha o "dicha" de otra manera; es una mismidad diferente a la del lenguaje o del concepto, una mismidad que no es índice de la identificación ni de la significación [...] sino que no se sostiene más que de sí misma en la imagen y en tanto que imagen (Nancy, 2002: 16-17).

Mitchell pretende rediscutir el desvanecimiento de esa cualidad de la imagen, su capacidad de organizar el ver, en el ámbito de la representación. Recurre en más de una ocasión a revisar el problema de la representación visual desde la relación tensa entre el lenguaje y lo visible según el análisis que Foucault realiza de *Las Meninas* de Velázquez [1656]. Se trata de una indagación que el filósofo francés lleva a cabo en el primer capítulo de *Las palabras y las cosas*. Mitchell revaloriza el trabajo de Foucault con el fin de certificar el ámbito de la representación visual y de la teoría como el lugar de una *relación* o *remisión* de la imagen.

Lo que llama su atención en el trabajo sobre *Las Meninas* es que el trasfondo de ese análisis de la representación remita a una serie de cruces y puntos ciegos que la designan, según entiende, como abierta y heterogénea. Ese carácter cuasi imperceptible pero cargado de sospecha es el que permite proyectar a la representación más allá de un fundamento trascendental, un modo de pensar según conceptos, y desplegar su imagen para su entendimiento, deparando para la actual teoría de la representación la de ser explicación y experimento, acto mismo de representación. En el mismo momento en que se conforma el régimen de la representación moderna, se origina esta posibilidad cierta para la implicancia del giro pictórico actual.

Podemos identificar la referencia al origen de ese cisma de la representación en el párrafo final del análisis de Foucault, cuando sostiene que "[q]uizás haya, en este cuadro de Velázquez, una representación de la representación clásica y la definición del *espacio que ella abre*" (2014: 32) [Las cursivas son nuestras]. Mitchell vuelve críticamente a esta imagen teórica. Su principal interés en retomar este análisis reside en estas palabras: "si Foucault no hubiera escrito sobre *Las Meninas,* seguiría siendo una gran obra maestra, pero tampoco sería una metaimagen" (Mitchell, 2009: 60). Por lo cual, una revisión descriptiva-interpretativa breve del análisis de Foucault sobre *Las Meninas* nos tendría que ayudar a descubrir esas reflexiones o instantáneas especulativas, para ser acorde con su apreciación, mediante las cuales Mitchell procura abordar la cuestión de la representación visual con la noción misma de metaimagen.

En el origen mismo del estudio, se comprende que la pintura de Velázquez es pensada por Foucault como un cuadro-discurso. En su análisis traza, como si de una imagen se tratara, el esbozo del contorno/desborde de la teoría de la representación en su relación con el lenguaje. Identifica

además, como si de un texto se tratara, las categorías de análisis para trazar "el momento de la instancia" de una *episteme*. En la pintura, según el análisis de Foucault, están presentes los elementos de una representación (o al menos "parecen" estar presentes): el pintor, pareja real, el espectador (el productor que representa, el representado, el objeto de la representación). Pero estos elementos empiezan a jugar el juego de la dispersión, estimulado por el cruce de miradas y por el lugar de las figuras que aparecen sugeridas o reflejadas como en "una enorme caja virtual" (Foucault, 2014: 21). El pintor detrás del cuadro que juega con el enigma de una pintura terminada o aún no empezada y en la que busca representar algo; el espectador sugerido por la figura del hombre que aparece en la puerta del fondo, mirando hacia el frente; y los reyes, visibles como reflejo (al no ser nítido no deja de ser intrigante) en el pequeño espejo rectangular colgado en la pared del fondo (Cfr. Foucault, 2014: 31). A esto hay que sumarle los demás personajes puestos en el cuadro (la princesa, los cortesanos, las meninas, el perro).

Foucault identifica dos figuras de ordenamiento del cuadro, una "X" y "una amplia curva". En ambos hay un centro, un punto o un espacio de fuga: la mirada (de la infanta) y el espejo. Ambos elementos conforman una línea convergente, dice Foucault, que nos lleva afuera del cuadro, pero cuyo lugar es inaccesible, está ausente. Ante la pregunta ¿qué miran todos esos rostros?, la respuesta es letal para el proceso de la representación natural proveniente del Renacimiento, un régimen de representar por semejanza: "El cuadro en su totalidad mira una escena para la cual él es a su vez una escena" (Foucault, 2014: 30). Si con esa especie de descripción de las figuras que ordenan el cuadro estaba esbozando el contorno de la representación, podríamos decir su estructura, con la identificación interpretativa de estos elementos (mirada, espejo, espectador ausente) señala el

desborde hacia una episteme que, a diferencia de la anterior, produce un reacondicionamiento del signo: el vínculo de los signos se vuelve arbitrario, remite a una instancia consciente de otorgamiento de signos, lo cual es igual a decir que se ordena en el espacio que tiene la representación de representarse a sí misma. Lo que posibilita ver el cuadro, la luz y la razón, no aparecen, son condiciones de la representación y del cruce de miradas.

Lo que Foucault identifica en la pintura de Velázquez es el proceso de la representación, la conformación de una nueva episteme basada en la explicación del mundo mediante la teoría de la representación. Su emergencia supone el momento a partir del cual se pierde la relación por semejanza entre palabras y cosas. Este carácter del lenguaje como signatura o parte componencial de las cosas conformaba la episteme de la semejanza: mediante los atributos de esos signos del lenguaje –proximidad, analogía, emulación, simpatía/antipatía– es posible trazar una hermenéutica y comentario del mundo. En el s. XVII, la nueva episteme de la representación no vincula lenguaje-mundo por analogía o empatía, sino que el lenguaje se vuelve transparente, un régimen de ordenamiento de las cosas mediante la representación. Lo que Foucault identifica es la emergencia de un lugar común que permite establecer un orden unificado en el que se plantea y unen las representaciones. Un ejemplo de esta modalidad de ordenamiento jerárquico del mundo según identidades y diferencias –por clase, género, especie, etc.– son las taxonomías científicas de Linneo.

Empieza a darse aquí una arbitrariedad de la representación, porque en última instancia la cuestión pasa a depender de las modalidades que tiene de representarse a sí misma, en base a hendiduras cuasi imperceptibles o figuraciones borrosas, que son su propio vacío. Según vimos, en la pintura aquello que organiza el cuadro y las representaciones está ausente. Dicho en otros términos, no hay sujeto de la

representación. La episteme clásica, basada en la conexión del conocimiento representativo con las cosas, encuentra en la lógica de la representación el fundamento mismo respecto al orden del lenguaje, la naturaleza, la riqueza (pensada en la gramática general, la historia natural y el análisis de la riqueza y del valor).

Lo que el cuadro estaría revelando es la función misma de la lógica de la representación que muestra el límite de su configuración como orden y medida interna de su mecanismo. Según el enfoque de Foucault, esa lógica que la pintura estaría revelando es la representación *como* pura representación, lo que es igual decir la representación *de* la representación.[12]

En la parte final del capítulo, Foucault refiere a la segunda discontinuidad que la investigación arqueológica se propone mostrar respecto a la cultura occidental. A fines del s. XVIII y s. XIX, esta lógica de la representación es desplazada por la episteme moderna cuyo umbral es designado por la aparición de la figura epistemológica del hombre, abriendo el espacio de las ciencias humanas. En los términos de Foucault:

> […] una historicidad profunda penetra en el corazón de las cosas, las aísla y las define en su coherencia propia, les impone aquellas formas del orden implícitas en la continuidad del tiempo […]; sobre todo, el lenguaje pierde su lugar de privilegio y se convierte, a su vez, en una figura de la historia coherente con la densidad de su pasado (Foucault, 2014: 16).

Si bien Mitchell considera que la perspectiva de la forma simbólica sigue siendo el paradigma central en una crítica a la representación pictórica, nos detendremos en el origen de esa crítica según lo presentamos al inicio de este trabajo. Si en el régimen de representación identificada por Foucault en el análisis de *Las Meninas*, propia de la episteme clásica, los signos acceden a la función representativa dentro del discurso,

replegado por fuera de las cosas, y si no es posible obtener de esa función la condición de posibilidad de esa episteme, se abre el recurso para que la representación misma se piense como imagen teórica. El carácter germinal de este recurso reside en que puede obtenerse una imagen de la condición de posibilidad de la representación en sí misma. Así como Foucault recurre insistente (y hasta polémicamente, si pensamos en los efectos de su metodología arqueológica) al "punto ciego" que indica la "ausencia de rey" en la pintura para que el hombre como positividad haga su aparición, Mitchell recurre al mismo índice para pensar el modo en que una imagen puede verse teóricamente a sí misma. Se trata de la noción de metaimagen, sugerida por la pintura de Velázquez a través del ensayo de Foucault. .

Es pertinente señalar aquí otras sugerencias para este concepto, asociado a un cisma de la representación, que puede seguirse con igual o mayor notoriedad. Es otro trabajo de Foucault, *Esto no es una pipa*. *Ensayo sobre Magritte*. En este escrito, Foucault identifica el mecanismo de recursividad por el que la representación y el discurso entran en una relación infinita (la "similitud de la copia", en desmedro de la semejanza), un juego a base de suturas y quiebres, en la que la representación se da por la apertura de las palabras y las representaciones.[13] Mitchell reconoce que hay, por un lado, una inextricable imbricación entre la representación y el discurso, lo cual no quiere decir indeterminada; por otro lado, hay un desdoblamiento de la palabra y la imagen (voz doble, visión doble, doble relación entre los términos) en la forma en la que la experiencia visual y verbal se entreteje en un perfecto estado de inestabilidad.

En sus vaivenes históricos, lo figurable y el saber contenido en la representación visual han procurado establecer un curso del sentido, sin caer en el repliegue tendencioso del logocentrismo occidental que tiende a escrutar y fijar la matriz

del sentido o significado para la obra mediante las cualidades regulatorias y tipologizantes del lenguaje. Este movimiento es el que franquea los límites espaciales de la pintura, o mejor dicho, al desborde de esos límites, su carácter abismal. Si la representación clásica identificada por Foucault se ha encerrado en un movimiento que le otorga la representación de sí misma, su encuadre no evita que las pulsiones internas al código, los elementos informes adentro del cuadro representativo, colisionen contra la pretensión de eternidad de lo figurable unido al saber como si se trataran de dos instancias permanentes de la representación pictórica. Para exponer y clarificar el contraste de estos dos aspectos, recurriremos al análisis de Grüner en su libro *El sitio de la mirada*, en el que con gran maestría contrapone –en el apartado cuatro de la Tercera Parte– la representación pictórica de *Las Meninas* de Velázquez [1656] y de *Los paseos de Euclides* de Magritte [1955] en torno a la idea de "duplicación". Es en esta noción donde se articula ese abismo de la representación. Este criterio se vincula sugerentemente, en un claro ardid de los conceptos "viajeros", con la concepción que Mitchell tiene del problema de la representación visual.

Por supuesto, Grüner no realiza este contraste en términos meramente comparativos; no podría hacerlo debido a su influencia adorniana y benjaminiana en la investigación filosófica. Esto quiere decir que no podría comulgar con el criterio lineal y homogéneo que compara elementos como si fueran crisoles, logros del canon de la historia deductiva, y con una cultura que tiende a organizar y definir lo sensible desde un principio reflexivo que determina la representación, la significación o interpretación. Reconoce la dificultad de leer una obra pictórica con los ojos del siglo pasado, aunque cree que determinadas formas pueden funcionar como especies de arquetipos para demostrar una determinada fuerza ficcional y los efectos de verdad que conlleva.

Mientras Foucault intenta mostrar en el cuadro de Velázquez que en la representación clásica cada elemento relacionado a otro (hay un “cruce de miradas”) responde a una lógica de ordenamiento según un carácter aglutinador, al poner en contraste los dos cuadros Grüner pretende mostrar el trabajo *disolvente* que marca fugas espaciales en la obra pictórica. Estas fugas suponen un “desconcierto de la imagen” y una “puesta en cuestión de la connivencia del sujeto y el objeto a través de la *mirada*” (2001: 285) [La cursiva no es nuestra]. Afectan principalmente al sentido, al *decir la imagen* mediante el *decir del discurso*, y son el centro sobre el cual tematizan ambos cuadros, basados en el régimen de duplicación. La duplicación en ambos cuadros se funda sobre una ausencia o hiato, un aspecto no invisible pero sí incorporado de modo tal que aparente lo invisible: en el cuadro de Velázquez un espejo puesto en el fondo, grisáceo y poco nítido; en la pintura de Magritte, un cuadro sobre/dentro de otro.

Lo que aquí se quiebra, según Grüner, es un “código espacial imaginario”, el modo mismo de la *ratio* para organizar y regular los espacios, dando lugar a una toponimia diferente. Este nuevo espacio depende de un “doble centramiento” en el cuadro de Velázquez, y de una “ilusión de recentramiento” en Magritte. En el primero caso, el espejo del fondo en la pintura funciona como un meta-cuadro, una especie de lugar del deseo, en la medida en que proyecta lo que falta, el impulso de la mirada de resituar un centro sin designar quien repite a quien (el espejo a la pintura o la pintura al espejo), lo cual bien visto implica un “descentramiento”. En el segundo, los cuadros superpuestos, o mejor dicho la duplicación del primer plano respecto a la duplicación del segundo cuadro respecto a lo real, dejan ver que no hay una realidad referencial, un cuadro-ventana que representa directamente esa realidad posible, sino una cadena de significantes que pone en entredicho la demanda de visibilidad. Se pasa de un plano a otro sin quiebres, en todo

caso en torceduras armoniosas y continuas como en la cinta de Moebius (Cfr. Grüner, 2001: 290).

Si pensamos que el paradigma de lo visible augura el sentido reflexivo como la transparencia misma de la representación, entonces se comprende que el cuadro de Magritte apunte hacia aquello que la demanda de mirada hacia el objeto visible de la representación ha obturado. No hay forma de fijar la mirada, pues es presa de una extrañeza que "oculta/revela que no hay nada que ocultar/revelar, salvo el sinsentido de la ausencia de un objeto escamoteado pero entredicho en la *ilusión de realidad*" (Cfr. Grüner, 2001: 292) [Las cursivas no son nuestras]. Aquí el deseo de mirar no solo se asocia con los recovecos de la mirada, la mirada que tiende hacia lo informe o lo irregular, sino con el verse mirado, la imagen que quiere algo más que ser objeto de mirada. Con gran atino, Grüner desentraña la fórmula: franqueamiento de los límites espaciales, mirada errática, desgeometrización del deseo.

En la convergencia de estos elementos, Grüner destaca en la última parte del apartado la variabilidad de los puntos de fuga o centros indeterminados que ordenan la representación, pero que generan ese lugar de ficción o simulacro que descorre la fijación de significados estables hacia efectos *indecidibles*. Detrás de esta variabilidad, según el remarcado de diferentes análisis, empezando por supuesto por el de Foucault, late para Grüner una figura central y sumamente inquietante para la historia del arte: el *trompe-l'oeil.* La gran producción de Velázquez, una pintura infinita, impensable, tiene por esquema que la representación se ordene desde un vacío, un punto de fuga. La variabilidad de esos puntos de fuga incluye a la figura del espejo al costado del pintor, una figura que sugiere el lugar de una ausencia, nuestra mirada como espectadores afuera del cuadro. En el mismo nivel de este elemento se puede indicar el destacado punto ciego del cuadro como lugar "virtual de

convergencias de las miradas invisibles" (Grüner, 2001: 295).

La variabilidad de los puntos de fuga supone la transgresión de la regla que, desde una geometría perspectivista, refiere a la coincidencia de la línea de proyección de la pintura con el punto de vista del pintor o espectador. La transgresión del punto de vista del pintor genera las "paradojas de la representación pictórica" de las que habla Searle (1980), pues al seguir las leyes geométricas y ópticas que le dan visibilidad al espacio pictórico en *Las Meninas*, en realidad son las proyecciones desde el punto de vista del espectador la que resurgen. Esto se hace evidente al generar una "lectura ilusionista" de vernos (como espectadores) reflejados en el espejo del fondo como si fuésemos los reyes posando para el pintor. El único modo que el cuadro podría seguir la perspectiva del pintor sería adoptar otra posición perceptiva, con lo cual estaríamos ante un cuadro diferente.

También surge esa variabilidad al suponer la duplicación de la propia mirada del pintor en el cuadro como pintor-espectador, mirando en el espejo lo que la pintura es, pura representación, como él ante el espejo donde puede "*verse a sí mismo mirándose verse a sí mism*o" (Grüner, 2001: 298) [Las cursivas no son nuestras]. O incluso puede surgir en la duplicación como "alteración funcional" de la figura del propio Velázquez en la puerta del fondo de la pintura (en la versión de Picasso *Estudio sobre Las Meninas de Velázquez*): aquí se sugiere que esa duplicación es en realidad una parodia en la medida que supone un "agujero", un lugar vacío, la ausencia de un centro del cual depende la representación. Y quizás adquiere una forma notoria en la superposición de espacios múltiples y heterogéneos, lo que Foucault llama heterotopías, instancia espacial desarticuladora de todas las dualidades constitutivas del pensamiento representacional y los discursos.

En la última parte de sus análisis sobre *Las Meninas*, Grüner hace intervenir la figura del *trompe-l'oeil* como

momento de denuncia de la ilusión o de la lógica del simulacro en cuanto articulador ideológico. El *trompe-l'oeil,* por su capacidad de engaño o anamorfización, cuestiona el lugar desde donde se mira, desborda toda pretensión mimética o de referencialidad y desmantela la oposición verdadero/falso en función de la ficción o de la pulsión del simulacro. Así lo sostiene Grüner al cerrar su capítulo:

> No solamente nos falta una historia de la mirada. También nos falta una historia de la imaginación, de las ficciones y los simulacros que han producido un *efecto de Verdad*. El día en que ambas se escriban, el intersticio entre ellas deberá ser ocupado por un *trompe-l'oeil* (Grüner 2001: 320) [Las cursivas no son nuestras].

Si, en estos términos, pensáramos un desborde más para la imagen del cuadro de Velázquez, un desborde que nos lleve a otra episteme, podríamos imaginar agregarle un espejo en el lugar del espectador (o de los reyes) donde el pintor mire y pinte una duplicación de la representación. Otra sería tomar la ocurrencia de Mitchell (2017: 75-78) cuando refiere, siguiendo a J. Snyder, que en la pintura de Velázquez el espejo del fondo no refleja a los reyes sino a la imagen que no vemos y que Velázquez está pintando. Esa imagen oculta detrás un tipo de efecto en el cuadro, demanda algo más que ser mirado desde cánones interpretativos comparativos, pues o quizás no quiera decirnos nada o quizás sólo quiera ser imagen de un mecanismo de representar. Mitchell lo entiende como el modo en que la imagen se articula en "efectos de la representación" (efecto bucle, vórtice, ciclos, remolino espiral) para generar "efectos de interpelación" ("efecto de verdad", decía Grüner) sin tener que recurrir a un código maestro (Naturaleza, Lenguaje, Ser, Historia): "la imagen nos saluda, nos llama o se dirige a nosotros, mete al espectador en el juego, envuelve al

observador como objeto para la ‘mirada’ de la imagen” (Mitchell, 2009a: 72).

De este modo, trasladado a terminología de Mitchell, lo señalado por Grüner sobre la puesta en evidencia de los mecanismos erráticos de la representación (la variabilidad de los puntos de fuga) constituye “la heterogeneidad de estructuras representativas dentro del campo de lo visible y lo legible” que implica a las formas de representación vernácula o concreta (Mitchell, 2009a: 83). La imagen visual deja de ser un medio atravesado por una necesidad significativa en la que el pensamiento proposicional busca reconocerse. Se convierte en una representación paradójica en la medida en que su régimen de figuralidad atenta contra sus propios límites espaciales y de singularidad. Se trata de un régimen en el que se cruzan los modos de ver y de saber, la mirada y la producción de conocimiento de la imagen, abriendo una franja indescriptible en el que vacilan las formas del *decir* o las codificaciones retóricas. Por eso Mitchell aclara que el “lenguaje descriptivo apropiado para analizar la heterogeneidad formal de una representación es la representación misma, así como el metalenguaje institucional –una vernácula inmanente y no una teoría transdisciplinar– del medio al que pertenece” (2009a: 93).

Está así trazado con mayor fundamento, mediante el respaldo de las correspondencias conceptuales, la consideración de Mitchell sobre la representación como un espacio multidimensional y heterogéneo que implica intercambios cruzados de temporalidades, fragmentos y procesos continuos. Mitchell la compara con “un *collage* o una colcha de retales compuesto a lo largo del tiempo a partir de varios fragmentos”; o con el lugar de una “estructura inherentemente inestable, reversible y dialéctica” (2009a: 361, 362). Este *collage* como forma diferenciada de la representación permitiría dar cuenta por qué y cómo se integran a su estructura las diferencias de

cometidos teóricos (políticos, semióticos y estéticos) y las “transiciones harapientas” entre géneros y medios (diferentes tipos de imágenes; diferentes modos de vincularse con los medios materiales o las tecnologías digitales).

En consecuencia, el trabajo de interpretación como lectura crítica de la imagen no puede salirse de ese carácter “remendado” de la representación visual, sino que ocurre en el anudamiento del método y el propio espacio teórico. Esta modalidad crítica apunta contra toda pretendida hegemonía de la visualidad, la que sugiere que no se puede imaginar un sujeto por fuera de la representación. Las posturas contrarias, al pensar lo que pueda significar este “por fuera”, presentan positivamente una alternativa, llámese discurso, textualidad o acción; o negativamente, como es el caso de lo sublime estético.

De este modo, Mitchell pretende terciar con el método comparativo y con el modelo textual o de interpretación reducida. La perspectiva metódica en su objetivo más ambicioso apunta a incluir la teorización y el método en un mismo plano de reflexión. Esta inseparabilidad se hace visible en la noción de metaimagen, cuya fuerza consiste en considerar la teoría misma como representación. Este es el movimiento clave que nos aporta Mitchell respecto a la historia de la representación.

> The aim of the metapicture is to create a critical space in which images could function, not simply as illustrations or “examples” of the power of this or that method, but as “cases” that to some extent (generally unknown in advance) that might transform or deconstruct the method that is brought to them. The widest implication of the metapicture is that pictures might themselves be sites of theoretical discourse, not merely passive objects awaiting explanation by some non-pictorial (or iconoclastic) master-discourse. [El objetivo de la metaimagen es crear un espacio crítico en el que las imágenes puedan funcionar, no

> simplemente como ilustraciones o "ejemplos" del poder de tal o cual método, sino como "casos" que hasta cierto punto (generalmente desconocidos de antemano) podrían transformar o deconstruir el método que se les presenta. La implicación más amplia de la metaimagen es que las imágenes pueden ser en sí mismas sitios de discurso teórico, no simplemente objetos pasivos que esperan ser explicados por algún discurso maestro no pictórico (o iconoclasta)] (2006: párr. 2)

La metaimagen es un lugar que debe construirse en virtud de lo que las imágenes nos dicen cuando se teorizan o se construyen a sí mismas en virtud de múltiples representaciones. Es un tipo de imagen que se utiliza "para reflexionar sobre la naturaleza de las imágenes", lo que les otorga una transversalidad que las moviliza por todas las disciplinas, instituciones y discursos (Mitchell, 2009a: 57). La metaimagen sería ese espacio en donde la imagen se habla así misma, en un sentido ecfrástico, y en el que parecen estar vivas. Este hablar de las imágenes acerca de imágenes tiene por finalidad ilustrar la coexistencia de lecturas contrarias, lo cual supone un autoconocimiento, la exposición "escénica" de la teoría:

> La fuerza de la metaimagen es la de hacer visible la imposibilidad de separar la teoría de la práctica, de dar a la teoría un cuerpo y una forma visible que a menudo quiere negar, de revelar la teoría en tanto que representación (Mitchell, 2009a: 360).

Las Meninas de Velázquez es para Mitchell el ejemplo paradigmático de lo que llama "metaimágenes multiestables", cuyo interés teórico se activa por la fascinación reflexiva que produce su estructura formal como un "laberinto enciclopédico de autorreferencia pictórica" (2009a: 58). ¿Qué es lo que la convierte en una metaimagen?, se pregunta. Desde que Foucault la analiza detalladamente como un cuadro-discurso,

esta pintura se convierte en una metaimagen en la medida que permite identificar y agilizar el juego de sustituciones o designaciones flotantes de ese laberinto “infinito” que genera un intercambio reflexivo.

Mitchell destaca el análisis de Foucault porque tiende a construir un lenguaje inadecuado que no haga más fácil hablar de las imágenes, volverlas más pensables como lo hace la historia del arte, sino más complejas, un lenguaje “gris y anónimo” que deje liberar en las imágenes sus iluminaciones. Pero a diferencia de Foucault, quien considera que la estructura de *Las Meninas* es una representación de la representación clásica, para Mitchell se trata de una representación clásica de la representación clásica. Al igual que lo hará en el análisis de la pintura de Magritte, en *Las Meninas* Foucault evita adecuar apropiadamente la relación palabra e imagen, el lenguaje y lo visible. Esto queda manifiesto cuando sugiere, para cometer el análisis, alejarse lo más posible de acudir a los nombres propios de los personajes que participan en la pintura. Por el contrario, propicia mantener sus elementos en un curso infinito, lo cual, traducido a la terminología de Mitchell, implica una brecha que en su apertura dispone a la representación como “un campo dialéctico de fuerzas, en lugar de como un ‘mensaje’ determinado o un signo referencial” (Mitchell, 2009a: 63). Estos vínculos de *camuflaje*, o lo que específicamente Mitchell señala como “anidación” de una imagen (o medio) en otra, supone la implicación más amplia de la metaimagen, y es que las imágenes pueden ser en sí mismas sitios de discurso teórico.

La noción de imagen teórica no es otra cosa que la teoría dando imágenes que generan modos de interpretación, y que pueden ser incluidos en la vernácula inmanente de las propias prácticas representativas. Mitchell lo ensaya con la noción “Mostrar el ver”, asociado en la práctica de conocimiento áulico al ejercicio *show-and-tell* [mostrar y contar]. Nos dice:

> Un objetivo más ambicioso de “mostrar el ver” es su potencial como reflexión sobre la teoría y el método en sí mismo [...] En el nivel más básico, es una invitación a repensar qué es la teoría, a “hacer imagen la teoría” y a “interpretar la teoría” como una práctica visible, encarnada y comunitaria, y no como la solitaria introspección de una inteligencia descarnada (Mitchell, 2017: 440)

En resumidas cuentas, podemos aún afirmar que si la metaimagen supone una imagen que reflexiona sobre la naturaleza de las imágenes, su implicancia apunta a mostrar la imagen como una especie de *maelstrom* que invoca el vértigo de la conciencia del espectador, generando una serie prolífica de reflexiones. Por eso Mitchell nos dirá:

> The metapicture, then, is also a figure that helps to explain the often-observed uncanniness of images, their ghostliness or spectrality, their tendency to look back at the beholder, or seemingly to respond to the presence of the beholder, to “want something” from the beholder. [La metaimagen, entonces, es también una figura que ayuda a explicar la extrañeza que a menudo se observa de las imágenes, su fantasmagoría o espectralidad, su tendencia a mirar hacia atrás en el espectador, o aparentemente a responder a la presencia del espectador, a “querer algo” del espectador] (2006: párr. 5)

Lo que propone es atravesar el campo de la representación, interpretarla desde adentro, recurriendo más que a la complejidad de los conceptos rectores de las ciencias humanas a los contra-conceptos que exploran dialécticamente esa heterogeneidad formal y estructural de la representación.

A modo de cierre diremos que si el giro pictorial refiere a la percepción pública en torno a la cultura visual y al trabajo teórico sobre la imagen, al inscribirla en el marco de un “redescubrimiento poslingüístico” todo el andamiaje de lectura

y comprensión de la representación visual no puede darse más que desde una vernácula inmanente de las propias prácticas representativas. Lo cual insta a generar los contra-conceptos, las "instantáneas especulativas" sobre ámbitos específicos que afecten a la representación en un momento concreto y que busquen terciar con un código maestro. Esto genera la expectativa –novedosa expectativa– para la investigación de la imagen dispuesta a su "propio giro", como un propio estado de inminencia, en relación a nuevas condiciones tecno-científicas y culturales.

Giro biopictorial: nuevo tropo para pensar la proyección del giro pictorial

La intención de este apartado, incluido como reflexión final, es dejar sugerida nuevas aperturas, pero también encerrar en la imagen teórica de lo presentado en el trabajo una conclusión. Su digresión consiste en rodear la idea de "imagen como forma de vida" y de giro biopictorial en Mitchell como una nueva entrada para la proyección del giro pictorial en el tema de la representación visual.

La contienda conceptual por el reconocimiento de la "vida de las imágenes" tiene una doble vertiente histórica. Por un lado, contra la división platónica entre lo sensible y lo inteligible y su proyección en el pensamiento occidental, tendiente a situar las imágenes entre las inconsistencias sensibles inválidas para el conocimiento, cuya auténtica entidad depende del logos. Por otro, contra la iconoclastia de la crítica marxista que, si bien procede por inversión de este régimen, de igual forma considera la imagen entre las inconsistencias sensibles, simulacros que producen alienación social y vital. La "retórica iconoclasta" de este último caso, construye la comparación fatalista entre la cámara oscura y la ideología, de cuya concepción invertida de la realidad, falsa, no se puede escapar; o la identificación animista con el fetichismo,

el carácter fantasioso e imaginal de la adoración (cuasi onírica, según su proyección a la teoría crítica de Frankfurt), de lo cual es posible tomar conciencia o despertar.

Una relectura reivindicatoria es sin duda la que presenta Deleuze (1989). Sostiene que en la tradicional división de la teoría de las ideas, la dualidad manifiesta de idea e imagen no es identificable con la de copia y simulacro. Al fundar para la filosofía un ámbito de representación colmado de copias-íconos, una inversión del platonismo significa ver cómo funciona esta distinción en el mundo de la representación. Es conveniente tener en claro que mientras la copia es lo semejante a la "determinación abstracta del fundamento" y su cualidad homogénea, el simulacro incluye las heterogeneidades, las diferencias, la capacidad del simulacro de desdoblarse. Por ello, Deleuze termina afirmando que la filosofía tendría que haberse puesto como tarea la iconología antes que la ontología, porque siempre de alguna forma estuvo preocupada por el problema de la imagen (Cfr. 1989: 261).

Con su ensayo *¿Quieren realmente vivir las imágenes?*, Rancière interviene precisamente en este punto, destacando el valor teórico de la noción de "Pictorial turn" propuesto por Mitchell como crítica a las "herencias de las cadenas", en términos nietzscheanos, y como condición de posibilidad para la vida de las imágenes.[14] La crítica a esas herencias expone el agotamiento de toda metafísica que resguarda el fundamento en un valor de totalidad, y que en el siglo XX encuentra su reducto en el "giro lingüístico" como pretendido modelo único de investigación.[15] Por eso Rancière coincide con el teórico norteamericano sobre las dos premisas básicas que constatan que el "giro pictorial" se estaba realmente dando: a) el repentino viraje de aquella vieja negación de la episteme respecto a las imágenes, favorecido por el ejercicio de fundamentar la iconoclastia por fuera de los "efectos" que logran las imágenes a través de la confusión entre lo real y la

apariencia; b) el énfasis en sostener que la falsedad se manifiesta como imagen abre las expectativas para advertir que estamos en un "todo es imagen". Cuando más se niega más se reconoce, pues destruir o desfigurar una imagen presenta siempre un efecto paradójico que lleva a reafirmar la vida de esa imagen. De este modo, lo único que hace este rechazo en preferencia del sentido es otorgarles a las imágenes consistencias propias.

Otorgarles a las imágenes consistencias propias nos ofrece el criterio de "mostración" como un primer elemento notorio para que la vida de las imágenes no solo sea pensada en relación a la cultura visual, sino también a la cultura científica. Pero principalmente para repensar la proyección del giro pictórico como un movimiento que contiene, digamos así, su "propio giro", en relación a nuevas condiciones tecnocientíficas y culturales, lo que Mitchell avizora como "giro biopictorial".

La cualidad sensible que retorna con el privilegio de la imagen y otra forma de relación con la palabra, pues el giro pictorial es siempre *de la* palabra *a la* imagen, muestra el verdadero fondo en el que se constituye el discurso histórico y del arte moderno: el fósil. Se trata del objeto propio del capitalismo actual, "*nuestra* cosa" para tematizar, y que alude directamente a lo "otro" perdido en el tiempo geológico, lo olvidado de la historia natural o la desaparición de las especies; en fin, alude la fascinación por la figura del dinosaurio en museos, relacionada a la extinción (Cfr. Mitchell, 2017: 212-215).

Pero, ¿qué es lo que está realmente señalando Mitchell con esta hipótesis tan arriesgada? En su ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad biocibernética* se ocupa de diagnosticar y pronosticar, en la posmodernidad tardía, el desplazamiento de los regímenes de reproducción mecánica, analizados por Benjamin, hacia la reproducción biocibernética. Lo que plantea, dicho apresuradamente, es la cuestión de cómo

se inscribe la producción y reproducción de imágenes y las prácticas artísticas en la abstracción informática y comunicacional. Mitchell responde haciendo valer precisamente el modo de presencia de las imágenes, las imágenes dotadas de deseo, cuyo ejemplo convencional es la amargura o la imposibilidad que embargaría a quien osare destruir la foto de su madre (lo cual responde tanto a una afectividad inmediata como también a un miedo arcaico ante las imágenes). Considera que la inscripción de la imagen en la comunicación de las tecnologías digitales tiene dos formas: la imagen como carencia y la imagen como proliferación. Es decir, la imagen que se dota de vida de aquello a lo que interpela, la imagen que siempre quiere proliferar como un virus informático y apoderarse de la "vida" de los individuos. La propuesta de este autor es clara: "sugerir un modelo más complejo y conflictivo" que no presuponga la era digital o de la informática como sujeta a su propia lógica de control y cálculo comunicativo (cibernética), sino conectado a formas incalculables de "vida propia" (bios) (Cfr. Mitchell, 2017: 391 y s.).

Esto se puede ver en la reproducción biocibernética de la vida artificial, en base a la combinación de la tecnología informática y la ciencia biológica, cuyo resultado más popular es la figura del clon como una posibilidad técnica de los antiguos mitos sobre la creación de imagen viviente, hasta la reproducción artificial de los dinosaurios.[16] Mitchell identifica en la película *Jurasik Park* (Dir. Spielberg, 1993) la imagen del velocirráptor en la pantalla, sobre la cual aparecen proyectados los códigos que sirvieron para la clonación a partir de fósiles: "Esta imagen ofrece una metaimagen de la relación entre los códigos digitales y analógicos, del guión del ADN y del organismo visible que produce" (2017: 393). En esta cita queda explicitado, por un lado, lo que implica la fuerza de la noción de "metaimagen": no es lisa y llanamente la imagen de

otra imagen, una exposición “muda”, sino la imagen teórica misma que expone la concentración de aspectos, temas, lenguaje específico e imagen viviente, una escena de descripción y reflexión interpretativa de la propia representación visual; el “ver como” o, lo que sería igual decir, la “duplicidad de la representación como tal” (Cfr. Mitchell, 2009b: 18). Por otro lado, la incursión crítica que permite identificar la necesidad de la biocibernética de controlar la imagen con el lenguaje, o los cuerpos con los códigos (Cfr. Mitchell, 2017: 414).

Vemos aquí que estos dos aspectos, carencia y proliferación, al girar respecto a lo que implican, obtienen dos aspectos más profundos del giro biopictorial, la afectación y la mostración: el modo en que las imágenes se tornan individuos complejos adquiriendo múltiples identidades, y el modo en que las fantasías, las reanimaciones, los órganos protésicos como máquinas vivas, envuelven a las formas biocibernéticas, convertidas actualmente en parte de la cultura colectiva.

Ante esto, es lícito reproducir el planteo en dos preguntas sugerentes: el modo de presencia de las imágenes, por sí mismo, en su propia afirmación, ¿asegura su autonomía respecto al discurso? ¿Cómo dosificar el límite de la analogía entre imágenes y organismos vivos? Para Mitchell, lo que asegura el derecho de igualdad de las imágenes respecto al lenguaje es la “contradicción” inherente de la imagen: ni simple portadora de mensajes comunicativos (aun cuando contenga un texto), ni presencia autorreferencial. Aquello que caracteriza la especie de imágenes en nuestro tiempo, la “doble hélice” de discurso y figura, fantasía y código, indica un espacio de indiscernibilidad de los planos de sutura entre lo decible y lo visible. Por eso, desde este esquema es lícito pensar que toda imagen tal vez esté siempre abriendo un umbral de lo ilegible, e incluso de lo indescifrable.

Si bien es cierto que la imagen como metamorfosis

demanda pensar más allá de la pura autonomía o de una apariencia orgánica de síntesis, la tentación en circunscribirla en esta apariencia está al orden del día. Rancière sostiene una validación del pensamiento del *como si* en Mitchell respecto a la imagen: ni autonomía de las formas puras (ilusiones) ni unidad indisoluble entre palabra e imagen, sino que las imágenes se rigen por el *como si* quisieran algo sin necesidad de constituirse en lo que quieren.

Rancière reproduce al final de su ensayo las palabras de Mitchell reclamando el derecho de igualdad de la imagen a no quedar reducida al lenguaje o discurso. Pero al reorientar el reclamo en la dirección que lo lleva a afirmar que las imágenes "hacen *como si* quisieran todo esto", procura evitar que una extrema singularidad de las imágenes les obligue a contener mayor voluntad o vida. Este sería, para él, el modo "como debemos verlas si queremos hacer justicia a su vida sin obligarlas a estar demasiado vivas" (Rancière 2016: 88). Pero quizás Mitchell no quiera correr el riesgo de retener el movimiento en una especie de "apariencia" del intercambio (entre visibilidad y potencial significativo), sospecha que nos sugiere los términos finales de su ensayo sobre la reproductibilidad biocibernética:

> Si, de hecho, estamos viviendo en el tiempo de la plaga de las fantasías, quizás la mejor cura que los artistas pueden ofrecer sea liberar a las imágenes para ver adónde nos conduce, cómo van delante de nosotros. La verdadera irresponsabilidad táctica con las imágenes, lo que llamaré "idolismo crítico" o "adivinación secular", podría ser solo el tipo correcto de medicina homeopática para lo que nos asola" (Mitchell, 2017a: 415).

La propuesta de fondo es liberar las imágenes del imaginario, de la locura de ver, más que de su propia singularidad donde cobran vida.

A modo de cierre: si todas las reflexiones vertidas en este ensayo sobre la reproductibilidad biocibernética apuntan a repensar para qué son nuestras vidas y nuestras artes, cómo pensarlas y leerlas, la tarea del arte y las humanidades ante el control de la vida, y si la especie de imágenes en nuestro tiempo se caracteriza por su "doble hélice" de discurso y figura como espacio indiscernible, en el fondo lo que Mitchell está proponiendo es incorporar una práctica crítica diferente. Se trata de una tarea en la que el método mismo es mostrado ante esa línea indeterminada que se identifica con el umbral de lo ilegible y que afecta al problema de la representación visual. Ese ejercicio de revisión crítica de nuestras formas de proceder apunta a algo más crucial en esos tiempos, la "conectividad de todas las formas de vida" (Mitchell, 2017a: 414), lo que lleva a asumir una "paleontología del presente" como ese umbral disciplinar necesario:

> Their study compels us to be interdisciplinary at a bare minimum, just as paleontology requires that its researchers be geologists, biologists, anatomists, and artists [Su estudio nos obliga a ser interdisciplinarios como mínimo, al igual que la paleontología requiere que sus investigadores sean geólogos, biólogos, anatomistas y artistas] (Mitchell, 2006: párr. 6).

Bibliografía

Bal, M. (2006) "Conceptos viajeros en las humanidades". *Estudios visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, 3, pp. 28-77.

Deleuze, G. (1989) *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós.

Didi-Huberman, G. (2012) *Arde la imagen*. Oaxaca: Ediciones Ve S.A.

Foster, H. (ed.) (1988) *Vision and Visuality*. San Francisco: Bay Press.

Foucault, M. (2014) *Las palabras y las cosas. Una arqueología de*

las ciencias humanas. Trad. E. Frost, Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

Gabriel, S. (2020) “Algunos conflictos de las imágenes en el marco del giro icónico. Esbozos de una ontología a partir de Paul Ricoeur”, en Revista *Escritura e imagen*, n° 16, ISSN: 1885-5687, pp. 155-172.

Grønstad, A.; Vågnes, O. (2006) “What do pictures want? Interview with W. J. T. Mitchell”. Recuperado de: https://bit.ly/3BtzAxO

Grüner, E. (2001) *El sitio de la mirada. Secretos de la imagen y silencios del arte*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.

Mitchell, W. J. T. (2016). *Iconología. Imagen, texto, ideología.* Buenos Aires: Capital Intelectual.

Mitchell, W.J.T. (1980) “Introduction: the language of images”. In Mitchell, W.J.T. (ed.) The language of images, The University Chicago Press, Chicago.

Mitchell, W.J.T. (1995) “Interdisciplinarity and Visual Culture”. *Art Bulletin*, 4, (77) (Diciembre), Pages 539-545.

Mitchell, W.J.T. (2006) “El giro pictorial. Una respuesta. Correspondencia entre Gottfried Boehm y W.J. Thomas Mitchell (II)”. En García Varas, A. (ed.) (2011). *Filosofía de la Imagen*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

Mitchell, W.J.T. (2009a) *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*. Trad. Y. Hernández Velázquez, Madrid: Akal.

Mitchell, W.J.T. (2009b) “Four Fundamental Concepts of Image Science”. En Elkins, J. (ed.) *Visual Literacy*. Nueva York, Londres, Routledge.

Mitchell, W.J.t. (2017) *¿Qué quieren las imágenes? Una crítica de la cultura visual*. Trad. I. Mellén, CABA: Sans Soleil Ediciones.

Moxey, K. (2009) “Los estudios visuales y el giro icónico”, en Revista *Estudios visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, ISSN 1698-7470, nº. 6, pp. 8-27.

Nancy, J-L. (2002) “La imagen – lo distinto”, en *Revista Laguna*, n° 11, ISSN 1132-8177, pp. 9-22.

Rancière, J. (2016) “¿Quieren realmente vivir las imágenes?”, en *Cuadernos de Teoría y Crítica* #2. ISSN 0719-6229, Chile, pp. 75-88.

Searle, J. R. (1980) “Las Meninas and the Paradoxes of Pictorial Representation”. En Mitchell (edit) *The languajes of images*. The University of Chicago Press, Chicago.

Sontag, S. (2005) *Contra la interpretación y otros ensayos. Buenos Aires: Alfaguara.*

---

1. En un desarrollo y recorte más específico sobre la representación, un buen trabajo de investigación sobre las técnicas de reproducción digital y los nuevos modos de exposición actuales, incluido el video, es el que viene realizando Català Domenèch en torno a la noción de “imagen interfaz”, especialmente en su libro *La imagen interfaz: representación audiovisual y conocimiento en la era de la complejidad*. ↵
2. “Lectura de la imagen” remite aquí a esa referencia que Mitchell traza entre el par texto-lector e imagen-espectador, para establecer que el “alfabetismo visual” indica un problema en sí mismo que requiere ser comprendido de modo agudo desde sus propias formas o actividades -“la visión, la mirada, el vistazo, las prácticas de observación, vigilancia y placer visual”- allende cualquier modelo textual o formas de *lectura* -“desciframiento, decodificación, interpretación, etc.”- (Cfr. Mitchell 2009: 23). ↵
3. Esta idea ya es remarcada por Mitchell en su ensayo de 1995 sobre cultura visual e interdisciplinariedad, donde vincula lo visual al estudio de la literatura: “There is no way, in short, to keep visuality and visual images out of the study of language and literature” [En resumen, no hay forma de mantener la visualidad y las imágenes visuales fuera del estudio del lenguaje y la literatura] (1995: 543). De igual modo respecto a la filosofía, en más de una ocasión vuelve a citar las palabras de Deleuze, simpáticas y algo irónicas respecto a los rechazos que la filosofía le ha propinado a la imagen como fuente de conocimiento: “La filosofía es siempre una iconología” (en Mitchell, 2011: 81). ↵
4. Para indagar sobre la noción de “ocularcentrismo” y su concepto asociado “regímenes escópicos”, ver el libro de M. Jay *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*, específicamente los capítulos 8 y 9. También recomendamos su ensayo “Devolver la mirada. La respuesta americana a la crítica francesa al ocularcentrismo” publicado en el número uno de la revista internacional dirigida por José Luis Brea, *Estudios visuales*. ↵
5. La iconofobia, iconoclasia, idolatría, fetichismo y la prohibición de ídolos en el judaísmo, el cristianismo y el islam, son para Mitchell otras series de ansiedades que han avivado la atención por los estudios de la imagen (Cfr. 2009b: 21 y s.). ↵
6. Así lo dice Mitchell: “En la práctica, por supuesto, confundimos frecuentemente los dos, y prefiero permitir que la cultura visual funcione tanto para el campo como para el contenido, y dejar que el contexto

aclare el significado" (2017: 419).

7. Además de los dominios de las disciplinas históricas, Mitchell incluye una especificación extensa de otros dominios, validos de citar toda vez que se tenga en cuenta su reconocimiento a la imposibilidad de cualquier tratamiento sistemático, restricción propia del tópico de la "visualidad" como un objeto amplio o ambiguo. Estos dominios son: "la creación de imágenes técnicas y científicas, la televisión y los medios digitales, además de todas aquellas investigaciones filosóficas en torno a la fenomenología de la visión, los estudios semióticos de las imágenes y los signos visuales, la investigación psicoanalítica de la conducción escópica, los estudios cognitivos, fisiológicos y fenomenológicos del proceso visual, los estudios sociológicos de la representación y la recepción, la antropología visual, la óptica física y la visión animal, etc." (2017: 421).
8. Entre las tareas propias de esta iconología, el autor enumera el trabajo con las "'metapinturas' o las formas reflexivas y autocríticas de las imágenes; las relaciones entre imágenes y el lenguaje; el estatuto de las imágenes mentales, la fantasía y la memoria; el estatuto teológico y político de las imágenes en fenómenos como la iconoclastia y la iconofobia; la interacción entre las imágenes virtuales y reales, imaginaria y reales, capturada por la distinción que ofrece el inglés vernáculo entre *images* y *pictures*" (Mitchell, 2016: 11).
9. "Everything depends, then, on what sort of interdisciplinarity we are talking about—how it mediates public and professional discourses, whether it aims at reproducing itself in a new disciplinary form or is content to remain an ad hoc transitional moment" [Todo depende, entonces, de qué tipo de interdisciplinariedad estemos hablando –cómo media en los discursos públicos y profesionales, si apunta a reproducirse en una nueva forma disciplinaria o si se contenta con seguir siendo un momento de transición ad hoc] (Mitchell, 1995: 541).
10. Mitchell se inscribe así en la corriente crítica de autores como Nietzsche, Warburg y Benjamin respecto a la empresa intelectual de tensar el propio ámbito hasta el punto de abrir "umbrales teóricos" en las fronteras disciplinares.
11. Si bien no analizaremos este concepto fundamental para una teoría de la imagen, sí es conveniente señalar que para Mitchell la fuerza de la "imagentexto" reside en revelar la heterogeneidad inevitable de las representaciones y de la teoría como si se tratara de un conjunto de prótesis; reside en contar con "un contrapunto conceptual" que "examine las formaciones culturales como formas de mediación contestadas y conflictivas" (2009a: 360).
12. "Pero allí, en esta dispersión que recoge y despliega en conjunto [imágenes, miradas rostros, gestos], se señala imperiosamente, por doquier, un vacío esencial: la desaparición necesaria de lo que la fundamenta –de aquel a quien se asemeja y de aquel a cuyos ojos no es sino semejanza–. Este sujeto mismo –que es el mismo– ha sido elidido. Y libre al fin de esta relación que la encadenaba, la representación puede darse como pura representación" (Foucault, 2014: 34) [Corchetes nuestros].
13. En una referencia un tanto más amplia, podemos decir que la cuestión de la "similitud de la copia" está presente en Magritte, en la serie *La condición humana* en la década del treinta, o tres décadas después en *Décalcomanie*; o en Warhol y su *Double Mona Lisa* de 1963. También en el ámbito de la literatura la temática se inscribe con fuerte rasgo teórico, una de cuyas aperturas es sin duda Borges con su *Pierre Menard. Autor del Quijote.*
14. Mitchell asume esta postura, aun cuando reconoce que el mismo Nietzsche encaja en la crítica iconoclasta. Identifica en el Prefacio del *Crepúsculo de los ídolos* la valoración de un método crítico que presupone

filosofar a martillazos para “hacer sonar” los “ídolos eternos”, como si se trataran de imágenes tradicionales que mistifican la filosofía. Pero rescata que este “hacer sonar” supone cambiar el martillo por el diapasón, sugiriendo que si bien no pueden destruirse las imágenes “eternas” sí pueden ser develados sus secretos, leer sus silencios, a la vez que el mismo discurso crítico mediante el cual se pretende leer las imágenes devela su forma de exposición, sus propios secretos. ↲

15. Es cierto que Mitchell asume una especie de “metafísica de la imagen” si se piensa en el amplio abanico de problemas generales de la que se han encargado la teoría de la imagen y la cultura visual, y que van del campo específico de la historia del arte a otro más ampliado que incluye la psicología, estética, teoría de las medios, teoría política, ética, neurociencias. ↲
16. Se ve aquí el sentido original del término “clon”, injertar o transplantar en el reino vegetal, desplazado a otro, reproducción celular en el reino animal. ↲

Acerca de las autoras y los autores

Emilce Hernández

Profesora de Filosofía y Ciencias de la Educación por la Universidad Nacional de Catamarca. Diplomada en Educación Imágenes y Medios (FLACSO, Argentina). Especialista en Didáctica y Curriculum, UNCA. Es doctoranda del Doctorado en Ciencias Humanas-UNCA, con una tesis sobre el uso de las imágenes en el curriculum universitario. Docente e investigadora en la FH-UNCA desde 2013. Actualmente es Co-directora del Proyecto de Investigación «El dispositivo montaje. Método e interpretación en la formación cultural de las imágenes» (SECyT-UNCa). Publicó artículos en diversas revistas académicas.

Omar Quijano

Doctor en Ciencias Humanas por la Universidad Nacional de Catamarca, en la cual se desempeña como docente e investigador. Miembro fundador del Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética (IINTAE-UNCA) y Co-director de *Rigel. Revista de Estética y Filosofía del Arte* (IINTAE-FH, UNCa). Dirige el Proyecto de Investigación «El dispositivo montaje. Método e interpretación en la formación cultural de las imágenes» (SECyT-UNCa). Ha publicado *Espectros del arte* (IINTAE, ECU-UNCA, Co-autor), *Estética, cuerpo y arte* (ECU-UNCA, 2015, Comp.) y *Filosofía en problemas* (ECU-UNCA, 2020, Comp.) y publicó en diversas revistas académicas. Es escritor. Ha publicado el libro de cuentos *El color de los fantasmas* (Buenos Aires, Milena Caserola, 2019).

Tomás Dalpra

Profesor de Filosofía por la Universidad Nacional de Catamarca. Actualmente realiza su tesis de Licenciatura en Filosofía sobre las transformaciones y aportes del concepto de régimen escópico. Se desempeña como docente en el Nivel Terciario y colabora en el dictado del MAC, Dpto. Filosofía, FH-UNCA. Becario EVC-CIN, convocatoria 2019. Desde 2018, integra diversos proyectos de investigación acreditados por SECyT-UNCA. Autor de Capítulo en Quijano, O. (Coord.) *Filosofía en problemas. Reflexiones heterogéneas* (ECU, UNCA, 2020).

Marcelo Mediavilla
Profesor de Música, profesor de Filosofía y Ciencias de la Educación y licenciado en Filosofía. Docente e investigador de la Universidad Nacional de Catamarca. Miembro fundador del Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética (IINTAE). Es coordinador de la Diplomatura en Arte y Cultura y director del Departamento Filosofía, FH-UNCa (2021-2023). Co-autor de *Espectros del arte* (IINTAE-ECU-UNCA), compilador de *Estética, cuerpo y arte* (UNCa, ECU, 2015) y publicó en revistas académicas.

Paula Bustos Paz
Profesora en Letras por la Universidad Nacional de Catamarca y se encuentra desarrollando su tesis de Licenciatura en Letras sobre temas de comparatística teatral. Se desempeña como docente en el Nivel Terciario. Actualmente, es coordinadora del Área de Materiales Didácticos del Departamento de Educación a Distancia en Facultad de Humanidades-UNCA. Desde 2017, integra diversos proyectos de investigación acreditados en SECyT-UNCA.

Gustavo Gordillo Álvarez
Profesor en Filosofía y Ciencias de la Educación y licenciado en Filosofía por la Universidad Nacional de Catamarca. Se

desempeña como docente en los niveles Secundario y Terciario, y en la Facultad de Humanidades-UNCA, donde también coordina el dictado del Módulo de Articulación Común (MAC). Desde 2018, integra proyectos de investigación acreditados en SECyT-UNCA y proyectos de directores noveles de la Facultad de Humanidades. Autor de varios capítulos en Quijano, O. (Coord.) *Filosofía en problemas. Reflexiones heterogéneas* (ECU, UNCA, 2020). Dirige una revista de divulgación filosófica en el Nivel Secundario.